

Revid 1982.

Barbro Stribolt

STOCKHOLMS 1800-TALSTEATRAR

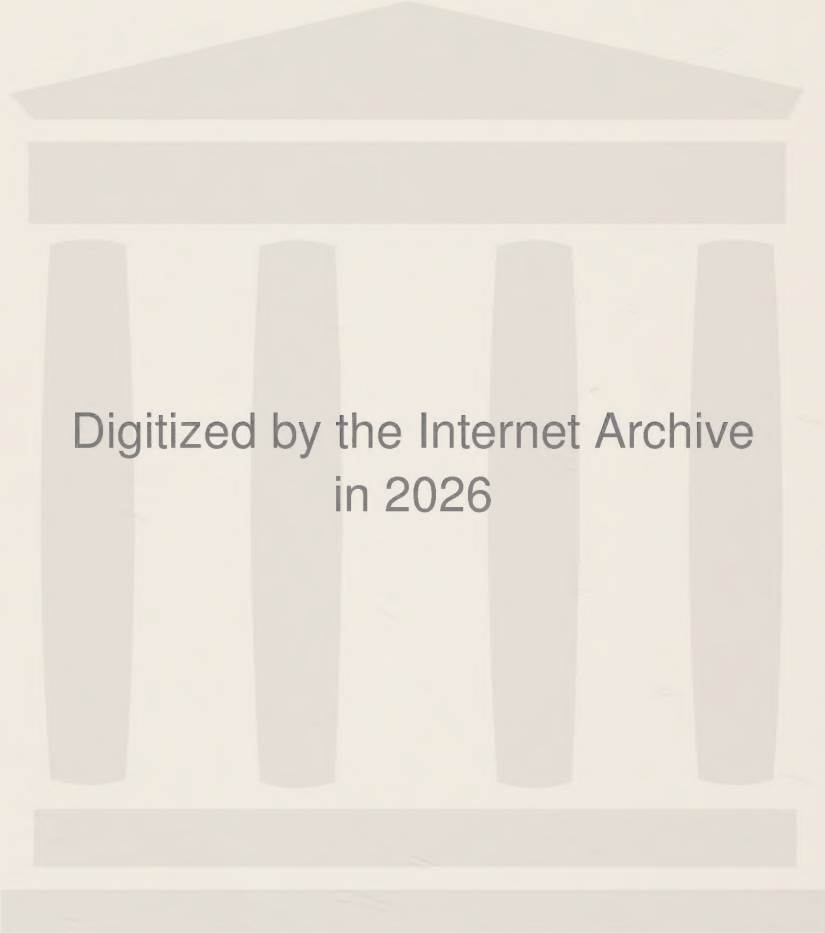
En studie i den
borgerliga teaterbyggnadens
utveckling

Stockholms 1800-talsteatrar

BARBRO STRIBOLT

Fil lic, Gb

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen
vid Humanistiska fakulteten vid Lunds universitet kommer att offentligen
försvaras i Carolinasalen, Kungshuset, Lundagård, fredagen den
26 februari 1982, kl 10.15.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552406_0001

Organisation LUND UNIVERSITY Department of History of Art Box 1703 S-22101 LUND Sweden		DOCTORAL DISSERTATION Date of issue 1982-02-12 (CODEN) LUHFDA/(HFKI - 1003)/ (1982)	
Author(s) Barbro STRIBOLT		Sponsoring organisation Kommittén för Stockholmsforskning	
Title and subtitle 19th Century Theatres in Stockholm. Studies in the evolution of the bourgeoisie theatre building.			
Abstract The thesis describes how the type of theatre, particular to the emancipated middle class, was introduced in Sweden during the 19th century. This type, emanating from neoclassical buildings in culturally advanced countries as France and Germany, has the centrally planned auditorium as one of its principal characteristics. The nature of this type is further characterized by the development of the functional planning of the communication systems and the auxiliary spaces for various needs of stage and audience. The theatre in Gothenburg, opened in 1859, represents the definite emergence of this type of theatre in Sweden. Starting in the middle of the 19th century, architecture in general developed an increasing congruity between the interior and exterior. One may say that this development reached its high point of accomplishment during the eighteenth-seventies. The degree of freedom in architectural formation of that period formed the necessary basis for the increasingly larger theatre buildings erected during the remaining part of the century. In Sweden the development and time of prosperity of the theatre characteristic to the 19th century came to an end with the Stockholm Opera House, opened in 1898. The stage machinery, lighting, ventilation and system of staircases and passageways had reached a high degree of perfection. The facades and the rooms for the audience had been given an architectural expression, hard to surpass in pomp and splendor. In the future, quite different technical and architectural problems were to stand in focus. (230 illustrations) Summery in German			
Key words centrally planned auditorium, functional planning, congruity between interior and exterior, architectural expression, theatre characteristic to the 19th century.			
Classification system and/or index terms (if any)			
Supplementary bibliographical information			Language Swedish
ISSN and key title		ISBN ISBN 91-38-72512-6	
Recipient's notes		Number of pages 397	Price
		Security classification	

Distribution by (name and address)

Liber förlag, Stockholm

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Signature

Barbro Stribolt

Date

1982-02-08

Stockholms 1800-talsteatrar

Stockholms 1800-talsteatrar

En studie i den borgerliga
teaterbyggnadens utveckling
av Barbro Stribolt

Monografier utgivna av Stockholms kommun 45
© 1982 Barbro Stribolt och Kommittén för Stockholmsforskning
LiberFörlag i distribution
Grafisk formgivning Ulf Lindahl

Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen
vid Universitetet i Lund 1982
Institutionen för konstvetenskap
221 01 LUND



Omslagsbild:

Carl Grabow: Ridåförslag till Stockholms-operan omkr 1896, gouache (KTA).

ISBN 38-72-511-8 (bunden)

ISBN 38-72-512-6 (häftad)

Berlings, Arlöv 1982

Företal

Teaterföreställningar i Stockholm är kända sedan 1500-talet, även om den offentliga teatern först under andra hälften av 1700-talet kom att inta en permanent plats i Stockholms kulturliv. De stockholmska hovteatrarnas byggnadshistoria under 1700-talet har skildrats i några tidigare volymer i monografiserien: av Åke Setterwall i hans avhandling om Erik Palmstedt (nr 5), av Stig Fogelmarck i avhandlingen om 1700-talets store svenske teaterbyggare Carl Fredrik Adelcrantz (nr 20) samt inte minst av Agne Beijer i det teaterhistoriska verket om Drottningholms slottsteater (nr 42).

Det teaterintresse som blossade upp bland den stockholmska allmänheten under det slutande 1700-talet nådde något av en kulmen hundra år senare. För kommittén för stockholmsforskning har det synts angeläget att få denna del av Stockholms kulturhistoria fylligt belyst. Barbro Stribolts avhandling om Stockholms 1800-talsteatrar kompletterar på en rad viktiga avsnitt äldre framställningar i ämnet och sätter in de stockholmska teaterbyggnaderna i ett allmäneuropeiskt och arkitekturhistoriskt sammanhang, men ger också en bred skildring av högborgerligt och folkligt kulturliv under den tid teatern blev var mans egendom.

För kommittén för stockholmsforskning

Lennart Rydberg



Göran Söderström

Innehåll

9 FÖRORD

11 INLEDNING

18 *Nya teatern*

25 1850-TALET. EN NY TEATERBYGGNADSTYP VÄXER FRAM

25 *Situationen i Stockholm*

28 *Utvecklingen i landsorten Prosceniet omformas och centralrummet introduceras Teaterbyggnaderna i Växjö, Norrköping och Örebro 1849–53*

38 *Gottfried Semper och Hovteatern i Dresden*

45 *Semperinflytande utanför Stockholm – anpassning till tidens funktionella och representativa krav*

Nya teatern i Helsingfors och Nya teatern i Göteborg 1853–1859

Åskådarrummen 46 Åskådarplatserna 51 Kommunikationerna 53 Biutrymmen 56 Belysning, scenmaskineri, dekorationer 59 Ventilation, centralvärme 61 Vattenledning 62 Exteriörarkitekturen 64

72 TEATERBYGGNADSVERKSAMHETEN I STOCKHOLM UNDER 1850-TALET

72 *Humlegårdsteatern*

77 *Södra teatern 1853–1857*

83 *Ladugårdslandsteatern 1856*

88 *Södra teaterns återuppbyggnad 1859*

Bilokalerna 93 Exteriörarkitekturen 95

98 *Mindre teaterns ombyggnad 1859*

Publika biutrymmen 104 Sceniska biutrymmen 105 Exteriörarkitekturen 106 Senare ombyggnader 109

111 1860-TALET

111 *Situationen i Stockholm*

113 *Teaterbyggnader i landsorten*

Salongerna 114 Publika biutrymmen 118 Sceniska biutrymmen 121 Ytterarkitekturen 122

126 *Teaterlokaler i Stockholm*

126 *Djurgårdsteatern*

Salongen 133 Bilokaler och exteriörarkitektur 135

139 *Mindre teatern. Hammerska ladan*

161 1870-talet

161 *Nya teatern på Blasieholmen*

Åskådarrummet 167 *Kommunikationer och biutrymmen* 175 *Scenen*
177 *Ytterarkitekturen* 182

186 *August Fölsch's brandskyddsregler*

189 *Mönsterbyggnader på kontinenten*

206 1880-talet

208 *Nya teaterlokaler i Stockholm*

Blanch's teater 208 *Vasateatern* 214 *Kungsholmsteatern* 224

228 *För- och mellanspel till en ny operabyggnad*

Isaeus' ombyggnadsförslag 229 *Helgo Zettervall* 239 *Gamla operahuset*
och F G A Dahls memorial 260 *Tävlan om pris för förslagsritning till en ny*
teaterbyggnad 265

277 TEATERBYGGNADSKONSORTIETS VERKSAMHET

278 *Ernst Jacobssons förslag*

284 *Magnus Isaeus' förslag*

287 *Anderbergs A- och B-förslag*

294 *Ferdinand Fellner och granskningsnämndens utlåtande*

301 *Anderbergs C-förslag*

307 *Anderbergs E-förslag*

316 *Anderbergs kontrakt*

317 *Gamla operan rivs – Svenska teatern blir ersättningsscen*

319 *Anderbergs huvudritningar*

332 ANDERBERGS OPERABYGGNAD

332 *Edvard Alkmans, Georg Nordensvans och Isak Gustaf Clasons kritik*

357 *Slutord*

368 NOTER

383 THEATERBAUTEN IM STOCKHOLM DES 19. JAHRHUNDERTS

388 ANVÄNDA FÖRKORTNINGAR

389 KÄLLFÖRTECKNING

394 MONUMENTREGISTER

PERSONREGISTER

Förord

Denna avhandling avser att skildra den borgerliga specifika 1800-talsteater-
typens utveckling i Sverige, speciellt i Stockholm, sedd ur ett arkitekturhisto-
riskt perspektiv, men med särskild hänsyn till teaterns funktionella krav.

Föreliggande arbete utgör en utvidgning och omarbetning av en licentiatav-
handling, framlagd för Oscar Reutersvärd i Lund 1972, med titeln *Svenska
teaterbyggnader 1850–1870, en arkitekturhistorisk studie*. I ett riksomfattan-
de sammanhang var det naturligtvis givet att betona och utförligt beskriva
sådana epokgörande och för utvecklingen tidstypiska teaterbyggnader som
t ex Stora teatern i Göteborg och Nya teatern i Gävle. I ett annat perspektiv,
där teaterbyggnadsbeståndet i Stockholm är skildringens utgångspunkt, kan
det förefalla som en överlappsgärning att uppehålla sig så pass mycket vid
skeendet i landsorten som här är fallet. Vill man emellertid samtidigt som
lokalerna i Stockholm behandlas även försöka belysa dem som byggnads-
typer, är det av betydelse att kunna jämföra dem med samtida byggnader i
landet i övrigt, vilka verkligen uppförts i överensstämmelse med de ideal som
var rådande. I flera fall är det i de svenska landsortstäderna som innovationer
först tagit form. Denna omständighet har förövrigt också sitt intresse ur
huvudstadens horisont, eftersom det samlade kunnandet i dessa frågor
emanerade från huvudstadens bildningsmiljö, vilken i sin tur naturligtvis
stod i beroende av kontinenten. Arkitekterna som byggde i landet var i
allmänhet utbildade i huvudstaden och ofta även bosatta där. Vad staden
Stockholm beträffar uppfördes under 1800-talet i själva verket inte fler än tre
byggnader som kan sägas motsvara tidens arkitektoniska teaterbyggnads-
ideal. Dessa är Nya teatern 1842, Nya teatern på Blasieholmen 1875 samt
Anderbergs operahus, som hör hemma i 1890-talet. Vill man följa
utvecklingen däremellan – framförallt under innovationstiden 1850–1870 –
kan man emellertid genom att rikta blicken ut över landet i övrigt få en
klarare utvecklingsbild.

Georg Nordensvan citeras ofta i denna avhandling. Hans arbete *Svensk
teater* utgör alltså den bästa sammanställningen över epoken; att stödja sig
på honom har därför fallit sig naturligt. Därtill har Nordensvan genom sina
konsthistoriska arbeten och sin kritikergärning lämnat grundläggande bidrag
till kunskapen om och förståelsen för 1800-talet. När det gäller det senare
1800-talet var han dessutom den insiktsfulle samtidsbetraktaren, och utgör
därmed en primärkälla.

Den materialinsamling med bearbetning som ligger till grund för detta
arbete har utförts etappvis under en lång tidsrymd. Min förste konsthisto-
riske lärare var Henrik Cornell och redan på 1950-talet framlade jag vid hans
seminarium en uppsats om Nya teatern vid Lilla Trädgårdsgatan, sedermera
kunglig dramatisk scen. Cornell var en av de första konsthistoriker som
ägnade det senare 1800-talets arkitektur ett seriöst studium. Han är
därigenom en av portalfigurerna för den nya konstavetenskapliga synen på det
sedan 1930-talet så förkättrade 1800-talet.

Sten Karling blev min näste lärare. Honom skall jag alltid förknippa med utomordentligt stimulerande utlandsexkursioner under sextioalet i vilka jag hade förmånen få deltaga.

I samband med överflyttning till södra Sverige förlade jag fortsatta studier till Lunds universitet där Oscar Reutersvärd blev min lärare. Redan under stockholmstiden hade jag förövrigt deltagit i den reutersvärdska alltid lika okonventionella som infallsrika undervisningen. Oscar Reutersvärds uppmuntran i samband med det något utdragna arbetet med licentiatavhandlingen var helt avgörande för att få den slutförd.

Arbetet med behandlingen av Stockholmsteatrarna har varit mer lustbetonat. Tidsbrist och tilltagande dåligt minne har dock emellanåt gjort även denna utdragna slutetapp nog så problematisk.

För möjligheten att publicera föreliggande arbete i det omfång och med det illustrationsmaterial som nu föreligger tackar jag Kommittén för Stockholmsforskning och inom denna institution i första hand dess sekreterare Göran Söderström. Söderström, sedan gemensamma studieår också en nära vän, har dessutom i egenskap av docent och tf professor vid Lunds universitet varit min vetenskaplige handledare. I flera led i detta avhandlingsarbete har jag kunnat föra klarläggande diskussioner med honom.

Bland mina vänner och tidigare studiekamrater vill jag också tacka Ingela Gestad och Axel Unnerbäck. De har bägge i skilda stadier tålmodigt läst och rättat mina manuskript. Axel Unnerbäcks inkännande vetande om arkitektur och Ingela Gestads kunnande inom 1890-talets konstpolitik har därvid också kommit mig till del.

Mina chefer genom åren vid Drottningholms Teatermuseum tackar jag för visad generositet. Till dessa räknar jag i någon mån också Stig Fogelmarck i hans egenskap av ledamot i teatermuseets nämnd. Under flera år har jag i museala men även i arkitekturhistoriska frågor haft förmånen att samråda med honom.

Mina kollegor och arbetskamrater Birgitta Walin och Ursula Scheffer tackar jag för visad lojalitet och stor hjälpsamhet.

De kontakter jag genom mitt arbete fått med den teatervetenskapliga institutionen har naturligtvis inte saknat betydelse heller för de arkitekturhistoriska aspekterna. Kirsten Gram-Holmström har visat stort intresse för mitt arbete; för detta tackar jag varmt. Institutionens fotograf Hans Hasselgren vill jag tacka för beredvillig hjälp.

Bland offentliga arkiv och bibliotek som jag utnyttjat vill jag särskilt framhålla Stockholms Stadsmuseum; Karin Näsströms och Rolf Söderbergs stora stockholmskunskaper har jag vid många tillfällen fått ta del av.

Fotografering av arkitekturritningar och annat dokumentärt material har utförts av fotograf Per Bergström vars eminenta skicklighet under flera år utnyttjats av Drottningholms Teatermuseum. För arbetet med layouten av det stora bildmaterial tackar jag Ulf Lindahl. Person- och monumentregistret är upprättat av Wenche Stribolt.

Många timmars avspänd familjesamvaro har offrats för detta arbete: Kjell, Wenche och Karin tillägnas härmed denna bok.

Inledning

Vid 1800-talets inträde fanns i Stockholm två teatrar för offentligt bruk. Den ena var operan vid Gustav Adolfs torg och den andra var Arsenalsteatern i Kungsträdgården. Operahuset hade invigts 1782, medan Arsenalsteatern var ett decennium yngre.

Carl Fredrik Adelcrantz hade presenterat sitt första operaprojekt 1774. Byggnadsarbetet kom igång 1777 och 1781 var teatern i stort sett färdig. Överintendenten Adelcrantz ägde stor erfarenhet som arkitekt för hovteatrar då han erhöll uppdraget att uppgöra förslag till en ny operabyggnad i Stockholm. År 1753 inredde han teatern på Ulriksdal. Före 1762 ombyggdes Greggenhoffers detta år nedbrunna slottsteater på Drottningholm och 1766 invigdes den nya Drottningholmsteatern, ett av Adelcrantz' mest centrala verk. 1773, således året innan projekteringen av den nya operan påbörjades, hade arkitekten dessutom inrett den äldre teatern på Gripsholm.

I operabyggnaden i Stockholm, vars karaktär till skillnad från de nämnda teatrarna var offentlig, valde Adelcrantz att ge salongen oval grundplan. Arkitekten visade genom åskådarrummets elliptiska konstruktion att han var väl förtrogen med 1770-talets strömningar inom den europeiska teaterbyggnadskonsten.¹ Den stora förebilden, också i planlösningshänseende, var ännu Jacques G Soufflots teater i Lyon från år 1754. Här hade den italienska radteatern förenats med fransk formvilja och resultatet hade blivit storslaget.

Mycket snart skulle emellertid det elliptiska åskådarrummet, som på sätt och vis kan sägas vara en övergångsform, efterträdas av den rumsform som kännetecknar nyklassicismen, nämligen det statiska "i sig vilande" rummet. Salongen anläggs som ett centralrum, inskrivet i en cirkel vars periferi bryts vid övergången till scenöppningen.

Det adelcrantzska operahuset kom under 1800-talets lopp att undergå en rad förändringar. Ingen var dock av så genomgripande natur att teaterns ursprungliga karaktär och tidsstil på något avgörande sätt förändrades. Salongen dominerades av vitt och guld och i dess första skede var logebarriärernas vulster och åskådarbänkarna klädda med ljusgrått kläde. Den kungliga logens förgyllda och skulpterade fåtöljer, karmstolar och taburetter på första raden kläddes i blått siden.

Den svenska operans första scen hade legat i Bollhuset vid Slottsbacken, vilket år 1773 renoverats för detta ändamål.² Senare blev Bollhuset också säte för den år 1787 instiftade Kongl Svenska Dramatiska Teatern. Bollhuset var emellertid då mycket bofälligt. Där var trångt och brandfarligt och på Gustaf III:s uppdrag gjorde Erik Palmstedt flera förslag till nybyggnad för den dramatiska scenen.



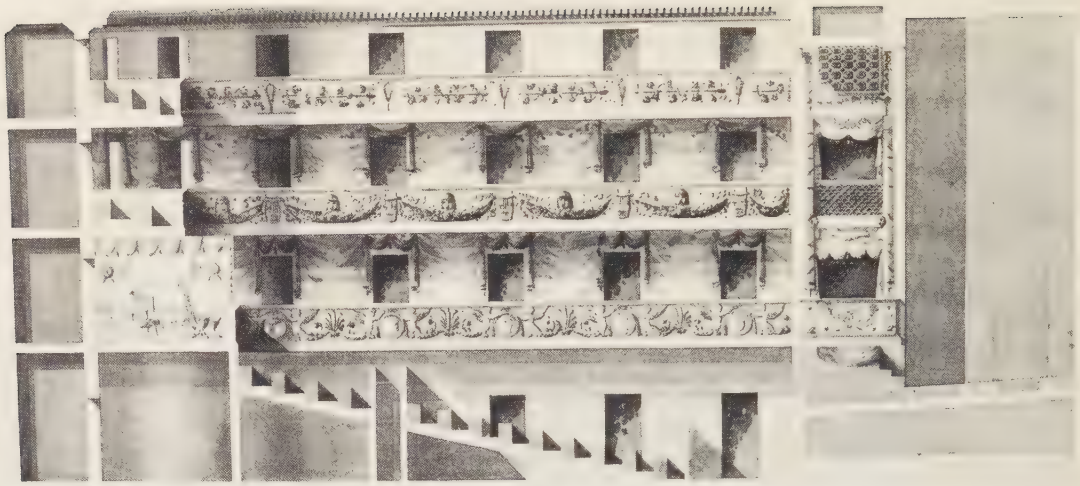
I och med kungens död 1792 skrinlades emellertid alla planer på nybyggnad, och man lät sig nöja med att inreda en teater i den gamla Arsenalen i Kungsträdgården, som till stor del var återstoden av Jacob Pontusson de la Gardies forna palats "Makalös".

Desprez' förslag skulle emellertid ha krävt stora ingrepp i det gamla stenhuset och därmed blivit för kostnadskrävande att genomföra. Detta förhållande torde ha bidragit till att Desprez' förslag lämnades utan beaktande när man till slut stannade inför en ombyggnad av Arsenalshuset.³ Den andra år 1800 i huvudstaden befintliga teatern var alltså Arsenalsteatern, platsen för den kungliga talscenen, där även sångspel och en lättare lyrisk repertoar uppfördes.

Den långsmala, närmast rektangulära form som åskådarrummet i Arsenal-



Prosceniet i det gustavianska operahuset, litografi efter Fritz von Dardel i: Teckningar ur dagens händelser, 1847. SSM.



Arsenalsteatern. Carl Fredrik Sundvall, inredningsritning, längdsektion. Godkänd av hertig Carl 1 november 1792. DTM

teatern erhöill var vid denna tid synnerligen démodé. I själva verket fick salongen samma planform som åskådarrummet i den gamla Bollhusteatern och som också den år 1784 inrättade Munkbroteatern hade erhöillit. Den s k bollhusplanen, vars ursprung liksom bollhuset som byggnadstyp kan sägas vara fransk, kännetecknas av sin långsträckt form där sidorna är parallella liksom raderna, vilka i fonden beskriver en *tryckt* båge.

Vid 1780-talets inträde betraktades bollhusplanen allmänt som föråldrad. Samtida uttalanden visar att salongerna i Bollhuset och Arsenalsteatern upplevdes som estetiskt otillfredsställande. Bl a liknas de nedsättande vid "baljor" och Sundvall skriver själv i samband med inredningsarbetena 1792 att han gjort "innerdekorationen i en usel teatersalong som man inrättat i Arsenalen".⁵

När Stockholm på 1840-talet erhöill sin första teaterbyggnad under det innevarande seklet var Arsenalsteatern sedan länge ur bilden. Den hade



Arsenalsteatern 1814, akvarell av Hjalmar Mörner. SSM.



Teatern i Uppsala, uppförd 1841 och nedtagen 1939. På scenen fanns förutom det första fasta kulissparet plats för fyra kulisspar och fond. Foto G Sundgren, Uppsala, 1930-talets slut. DTM.

brunnit 1825 och den dramatiska avdelningen hade därefter fått flytta in i det gustavianska operahuset jämsides med den lyriska. Nya teatern som uppfördes 1842, efter att det kungliga teatermonopolet som varit rådande sedan 1798 upphävts, skulle dock inte – gestaltningsmässigt – föra traditionen vidare från vare sig operan eller Arsenalsteatern. Nya teatern erhöill istället en utformning som mycket nära överensstämmer med den som är karaktäristisk för svenska landsortsteatrar under 1800-talets första hälft.

Under perioden 1800-1843 uppfördes i Sverige ett tiotal teaterbyggnader⁶ vilka samtliga med vissa undantag uppvisade så många likheter i sin uppbyggnad att de måste anses vara uppförda i enlighet med i landet allmänt rådande principer för en teaters gestaltning. Denna närmast funktionsbetingade samstämmighet gör sig gällande framför allt i teaterns inre, medan de likheter som förekommer i exteriörgestaltningen snarast betingas av en allmän anslutning till den då rådande nyklassiska arkitekturen.

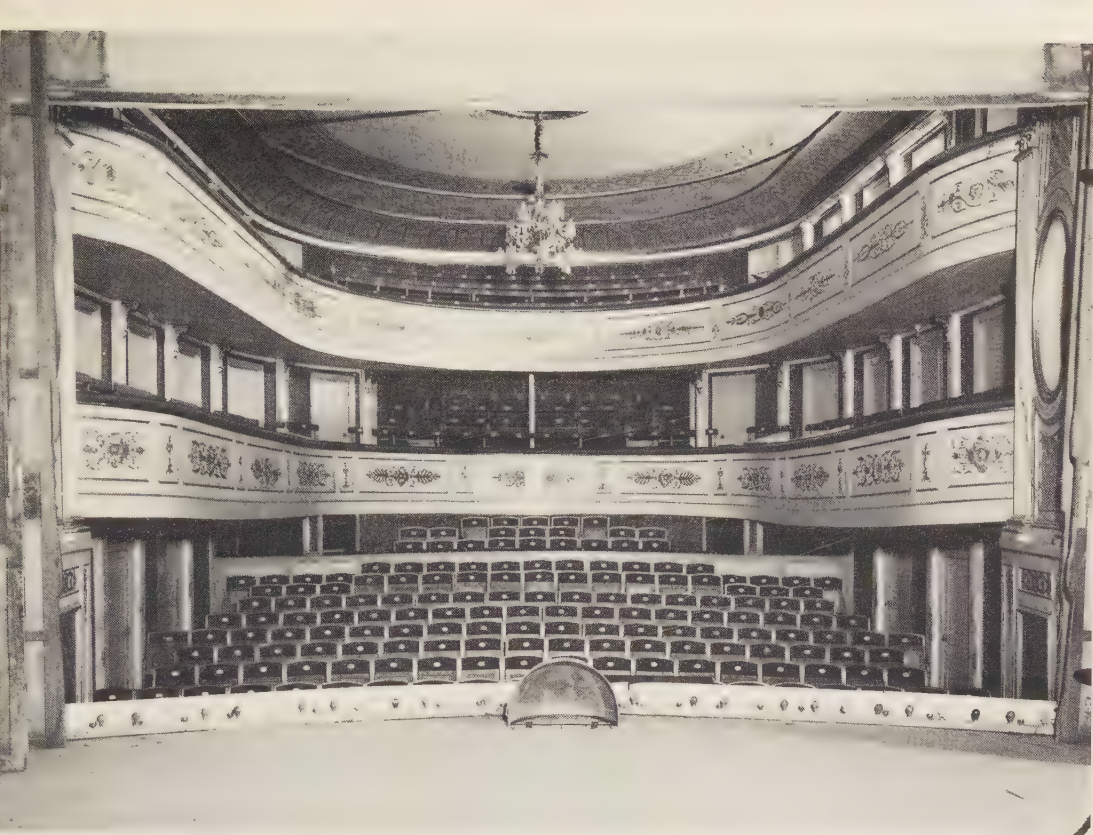
Likheterna återfinns i synnerhet i åskådarrummet, där planlösningen, radernas uppbyggnad och utsmyckning samt prosceniets form och arkitektoniska sammanhang med scenområde och åskådarrum uppvisar markanta överensstämmelser. Även den egentliga scenen uppvisar överlag liknande planlösningar, dock med varierande scendjup. Vanligen finns plats för mellan fyra och sex kulisspar förutom fond.

Salongerna är uppförda över en djup, U-formad plan; rummet avslutas bakåt i en halvcirkel, sidoväggarna divergerar mot scenöppningen och är antingen raka eller svagt svängda så att rummet beskriver en klockform. Parallella sidoväggar i förening med en halvrund avslutning förekommer i enstaka fall. Genom dessa dynamiska rumsformer med en utpräglad längdriktning har teatersalongerna en karaktär som står nyklassicismens ideala åskådarrum fjärran.

I ett kontinentalt sammanhang kan denna planlösningstyp betraktas som en mycket traditionell företeelse med föregångare långt tillbaka. I slutet av 1670-talet gav den italienske arkitekten F C Motta ut graverade teaterplaner som just har denna form. Åskådarrummet förenas här med det italienska teatermaskineriets djupa kulisssen, för vilken denna typ av åskådarrum kan anses vara tillpassad. Emellertid kom denna planlösning att bli karaktäristisk för fransk tradition⁷; en tradition som bröts först med nyklassicismen och där Soufflots och andra arkitekters ovala operasalonger utgjorde en mellanstation. I Frankrike torde den klockformade planen ha introducerats i samband med italienska maskinmästares verksamhet i Paris under 1600-talet.

Denna s k franska plan förekom givetvis inte endast i Sverige. Den spreds vida, möjligen till dels förmedlad genom J F Blondels år 1752–56 utgivna, pedagogiskt betydande verk *Architecture Française*. I detta arbete ingår de graverade ritningarna till två av Frankrikes mest namnkunniga teatrar: operan i Palais Royal från 1674 och François d'Orbays år 1689 uppförda Comédie Française.

Vid sidan av den gemensamma planformen uppvisar de svenska landsorts-teatrarna även en påfallande enhetlig prägel med hänsyn till proseniets uppbyggnad och sammanhang med förscenens golv. Denna enhetlighet tyder på att utformningen betingats av gemensamma och redan hävdvunna principer som sannolikt dikterats av rådande scenpraxis. Prosceniet utformas som ett självständigt rum med sidoväggar, tak och golv; scengolvet fortsätter alltid fram under proscenietaket. Med sin ornamentala och arkitektoniska dekor – vanligen i form av pilastrar som omger logeöppningarna och bär upp det kassettrade och rosettprydda valvet – utmärkes denna del som teaterinteriörens centrum. Scenområdet under proscenievalvet var skådespelarnas; härifrån agerade de ut mot publiken. Det egentliga scenområdet tjänade för sortier och entréer och utgjorde den miljöantydande och nog så essentiella bakgrunden till det dramatiska förlopp som utvecklade sig framme vid rampen. Sedd i relation till teaterinteriören som helhet hade scendekorationen alltså samma arkitektoniska funktion som i den barocka teatern. Det utrymme scendekorationen beskrev balanserades mot åskådarrummet,



Åskådarrummet i teatern i Uppsala. Byggnaden uppfördes efter stadsbyggmästaren Carl Ulrik Holmquists ritningar. De ovala prosceniologeöppningarna kom till i samband med en ombyggnad 1866. Foto G Sundgren, Uppsala, 1930-talets slut. DTM.

och scen och salong uppfattades som likvärdiga komponenter i en och samma dynamiska rumsbildning.

Färgställningen i salongen kan förmodas ha överensstämt med den som förekom allmänt i inredningar under denna epok. Först mot slutet av perioden, dvs under 1840-talet, synes sammanställningen rött, vitt och guld bli förhärskande.

Takkonstruktionerna varierar; tunnvalv och spegelvalv förekommer men också flattäckning. Takets huvudsakliga prydnad utgjordes av den armatur för salongens belysning som i form av en flerarmad krona hade sin givna plats motsvarande parterrens mitt.

Publikens behov av bilokaler såsom kapprum och uppehållsrum-foajé var alltjämt outvecklat. Traktering i samband med teaterbesök hade däremot gammal hävd och kravet på bekväm tillgång på mat och dryck var väl etablerat, men sätter mera bestämda spår i utrymmenas disponering inom byggnaden först mot periodens slut. Tidigare hade lokal för utskänkning och servering inte haft någon fixerad plats inom byggnaden utan förlagts där det i varje enskilt fall passade bäst, oftast dock i anslutning till entré och salong. Om restauration eller utskänkning saknades inom teaterhuset förefaller alltid

en krog eller ett gästgiveri ha funnits i teaterns omedelbara närhet. Mycket ofta förekom även stånd där man sålde frukt, konfekt och förfriskningar av skilda slag. Dessa stånd placerades också där det för tillfället lämpade sig, t ex i utrymmet under amfiteatern, i entréns förstuga eller i vissa fall utanför byggnaden. Vårdshuslokaler i teaterns närhet eller inom den egna fastigheten fick också betjäna 1700-talets teaterpublik. Som exempel kan man nämna Munkbroteatern där inte mindre än tre krogar fanns inom en och samma fastighet. Här fanns också en skänk där publiken kunde förfriska sig med choklad, te, punsch och bischoff.

Från och med 1840-talet förefaller scenens biutrymmen att bli något mer omfattande och specialiserade. Tidigare under 1800-talet var även dessa ofta dåliga. I många fall fanns inte mer några små loger vid scenens bortre hörn, och för dekorationer, rekvisita och garderob fanns sällan något speciellt utrymme. Området under amfiteatern samt under och på sidorna om scenen var i många fall det utrymme som kunde erbjudas.

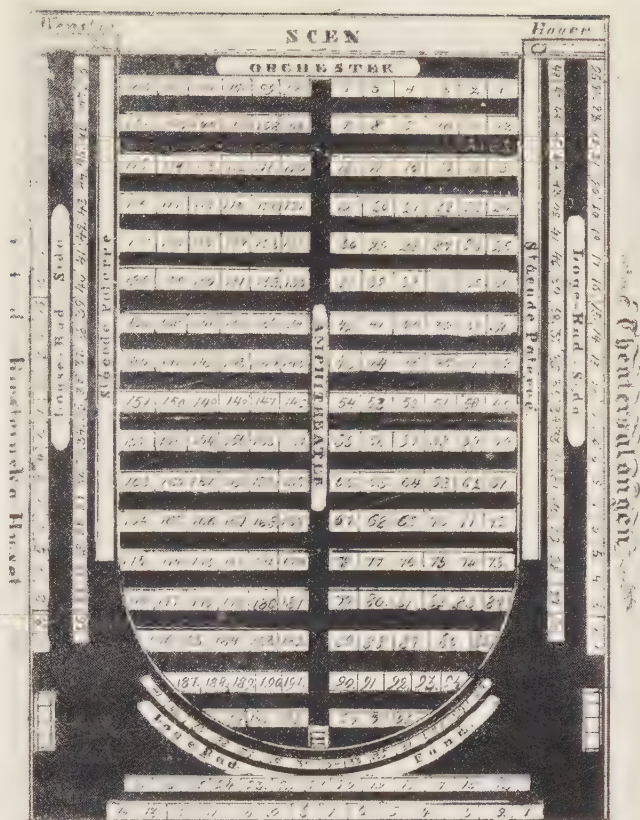
Ser man till dessa teaterbyggnaders yttre var de likheter som förekom i första hand betingade av nyklassicismen som allmän stilriktning. De är planerade utifrån. Ytterplanen är slutna och byggnadskroppen däröver kubisk och vilande. I allmänhet utgjordes huvudfasaden av en bredsida där entréportiken – ibland kombinerad med en fritrappa – danade en samlande mittpunkt. Motivet med tre likformiga entréportar förekom i flera fall. Mot slutet av perioden kan man skönja en tendens att förlägga den fungerande huvudentrén till byggnadens kortsida. Det är emellertid uppenbart att en horisontal och vilande verkan i enlighet med de rådande stilidealen eftersträvades även här.

Dessa teaterbyggnaders exteriörer präglas således genomgående av nyklassicismens stilideal. På så sätt kom ytterarkitekturen att stå i kontrast till den egentliga teaterinteriören, där en för barocken typisk rumsuppfattning faktiskt kom att leva vidare långt in på 1800-talet.

Nya teatern

När Gustav IV Adolf 1798 införde kungligt teatermonopol stod detta bättre i samklang med tidens politiska och ekonomiska teorier än vad fallet skulle bli endast några decennier in på 1800-talet. Omskrivna kämpar mot detta kungliga teatermonopol var kaptenen Anders Lindeberg och skådespelaren och teaterledaren Olof Ulrik Torsslow. Deras kamp på 1830-talet har blivit ett av de oftast återberättade kapitlen i vår teaterhistoria, framhåller Stig Torsslow i

Biljettförsäljningsplan som visar "Theatersalongen i f d Kirsteinska Huset". Det Kirsteinska huset vid Klara Strandgata var vid 1810-talets inträde en omtyckt förlustelokal. Här hölls baler, maskerader samt dramatiska och musikaliska soaréer. Jämte en stor danssal inrymde huset en teatersal med sittande parkett, stående parterr på båda långsidorna samt en grundläktare. DTM.



sitt grundläggande arbete "Dramatenaktörernas republik", särskilt på grund av statsmakternas åtgärder mot Lindeberg med den bekanta dödsdomen och interneringen på Waxholms fästning som huvudmoment.

Lindeberg⁸ förde polemik i pressen och skrev inlagor till myndigheterna, medan Torsslow, den praktiske teatermannen, vid sidan av föreställningarna på Djurgårdsteatern sommartid för sina syften utnyttjade de privata amatörteaterklubbar som vuxit fram i Stockholm. Torsslow skrev in sina aktörer som medlemmar i sällskapet Thalia och gav 1839–40 24 abonnerade föreställningar, vilka tillkännagavs i pressen genom meddelanden att klubben sammanträdde på angivet klockslag. Snart avstod han dock från all förklädnad och förklarade resolut att han ämnade ge offentliga föreställningar, vilka ägde rum i Kirsteinska huset vid nuvarande Vasagatan.⁹ Statsmakterna som inte ville skapa fler martyrer inom oppositionen, såg sig emellertid ingen annan råd än att lämna speltillstånd, vilket innebar att monopolen i praktiken var upphävt. Därmed låg vägen också klar för Lindeberg.

Tomten där Lindeberg ämnade uppföra sin teater låg vid dåvarande Lilla Trädgårdsgatan, nuvarande Kungsträdgårdsgatan. Den var sank och hade en osymmetrisk, ganska olämplig form. Enligt Nordensvan¹ uppgjordes ritningarna av en byggmästare Hallström – sannolikt rör det sig om stockholmsbyggmästaren Carl Hallström. För fasadens slutliga utformning

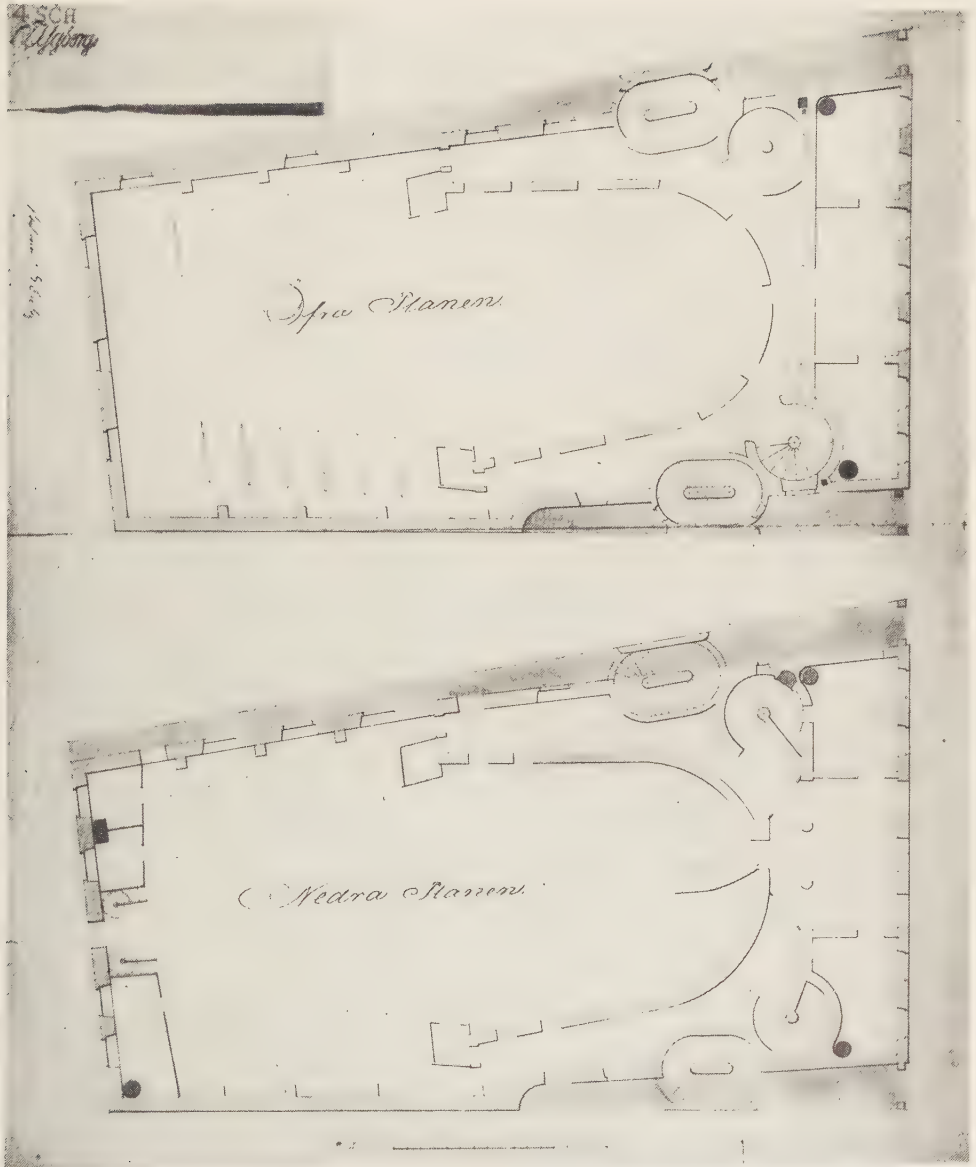


Nya teatern, J A Hawerman, fasadritning. Godkänd i ÖIÄ den 3 maj 1842 av Fredrik Blom. RA.

stod dock arkitekten J A Hawerman. I egenskap av arkitekt i överintendents-ämbetet hade han fått ämbetets uppdrag att förbättra de ritningar Lindeberg lämnat in för godkännande och framför allt skulle han ge "den ifrågavarande fasaden en med smakens fordringar överensstämmande, mera vårdad byggnadstil än den föredragna ritningen förete..." Citatet är hämtat ur en av Fredrik Blom undertecknad skrivelse, daterad den 3 maj 1842.

Det tvåvånga teaterhuset låg inpassat i gatubebyggelsen och hade som Hawermans ritning visar en entré i form av tre likformiga portar sammanhållna av en fritrappa med överhängande baldakin. Från förstugan nåddes parterr, amfiteater och trapporna till första och andra raden. Förstugan stod också i förbindelse med två omgivande snedvinkliga rum. Trapphusen till tredje raden var avskilda från byggnaden i övrigt och nåddes direkt utifrån.

"Innanför nedre förstugan och invid första radens korridor fanns förfriskningställen för herrarna och för damerna ett toaletterum med kvinnlig betjäning. Ett sämre schweizeri i huset bredvid blev eftersökt för tredje radens



Nya teatern, C Hallström/J A Hawerman, planritningar 1842. RA.

publik”, skriver Nordensvan. En biljettförsäljningsplan från 40-talet bekräftar att såväl förfriskningar som konditorivaror fanns att tillgå inom teaterhuset.

Vid sidan av Hallström/Hawermans två bevarade planer existerar veterligen ingen bilddokumentation över Nya teaterns inre från dess ursprungsskede. Följande beskrivning av teatern förmedlas dock av tidningen *Freja* efter invigningen 1842:

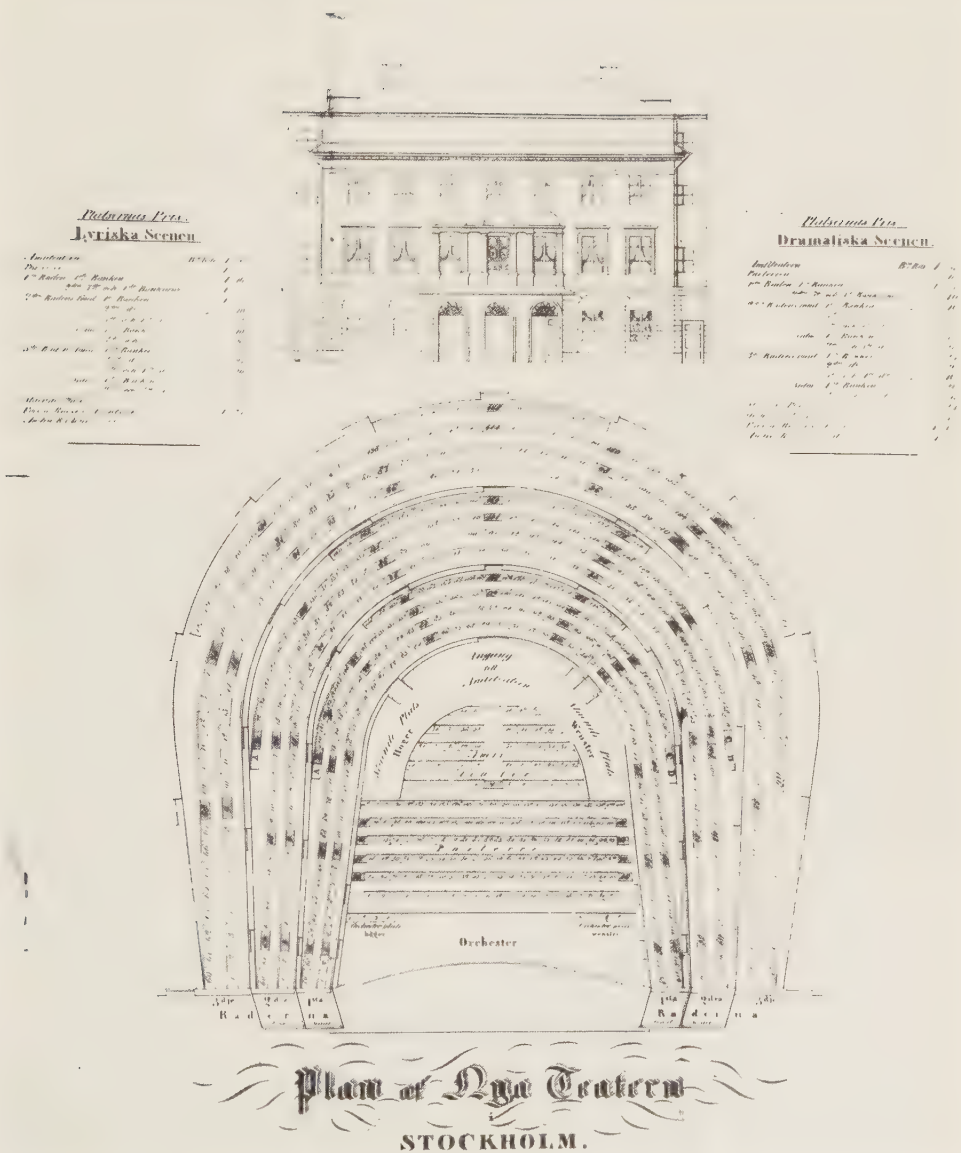
Sedan man fäst sin uppmärksamhet på korridorerna, rymligare och bequämare än Kongl Teaterns, inträder man i en teatersalong, vars rikt ornerade logerader och avantscenen i förening med de öfriga salongens hufvudprydnader, lampkronan och ridån, i och för sig sjelfva två mästerstycken, bilda något på en gång trefligt och prydligt.

Dagligt Allehanda som är mycket välvillig ger följande utförliga beskrivning:

Vid inträdandet i salongen överrasas man angenämt av den glada, trefliga anblick den ger. Logeraderna äro trenne, med tillräckligt mellanrum så att de, oaktat sitt obetydliga djup, ej synas hoptryckta (dessa mellanrum äro vida större här, än å Kongl Teatern). Varje logerad tilltager i djup mot fonden, så att, då densamma närmast teatern endast har tvenne bänkrader, har den i fonden fyra. Den i Kongl Teatern iakttagna hästskoformen, vilken också möjligen är fördelaktigare i akustiskt hänseende, synnerligast för en större teater, likväl har den olägenheten, att åskådarna på en mängd platser förblifva stående eller sitta i vriden obequäm ställning, för att kunna se vad som passerar på scenen, har man här bytt ut mot hyberbelformen, varigenom man bör se ungefär lika bra var som helst, på sin höjd med undantag av de platser närmast teatern på 3:dje radens sida. Några avdelningar till serskillda loger finns här inte, och synas äfven obehöfliga såsom endast minskande utrymmet. Logeradernas yttre är smakfullt dekorerade i guld och hvitt, hvilket i förening med den rika erklärening från den stora, eleganta lampan i taket, ger hela detta glada utseende, som genast så angenämt möter ögat. Salongens botten utgöres av överst en amfiteater, med ingång från stora förstugan. På sidan om denna amfiteater under första radens loger är liksom på Kongl Teatern en stående parterr, mellan amfiteatern och orkestern sittande parterr, med ingång från nedersta sidokorridorerna. Tvenne avantscener på vardera sidan i jämbredd med första och andra raderna, se ganska lockande ut och komma säkert ej att sakna abonnenter, om utsikten därifrån ter sig lika fördelaktig ut, som ditin. Det hela synes både smakfullt och ändamålsenligt. (Några smärre brister som utom de här angifna är ej av större betydelse och kunna utan någon serdeles svårighet avhjälpas.)

I tidskriften *Frey* kan man emellertid på nyåret 1843 läsa följande:

Den nya byggnaden är ofärdig och högst osund, hvilket afskräckt många, serdeles fruntimmer. Salongen är obequäm, parterren för låg, raderna för djupa.



Nya teatern före 1846, biljettförsäljningsplan. DTM.

Hawermans vårdade och sparsmakat dekorerade fasad är en god representant för den återhållsamt nyklassicistiska stil som råder under 1840-talet. Salongens planlösning är den vid denna tid för landet typiska. De mot scenöppningen divergerande långväggarna beskriver i detta fall dessutom samtidigt en parabel. Scengolvets avslutning markeras ej på ritningarna, men biljettförsälvningsplanen ger här besked och visar att proscenielogerna ligger över scengolvet. Scenen är lika djup som salongen. Enligt vad som framgår av byggnadsritningarna förekom inga andra biutrymmen för scenens behov än några små loger vid scenfonden. En gårdsbyggnad uppfördes emellertid redan under sommaren året därpå, i vilken klädloger och kulissmagasin inrymdes.²

Den legendariske C P Mothander var teaterns förste maskinmästare och både Emanuel Limnell och Emil Roberg gjorde dekorer till Nya teatern under dess första skede. Hösten 1845 förbättrades teaterns scen, enligt vad Nordensvan meddelar: "Salongen fick ett delvis nytt utseende. Raderna gjordes grundare och fingo flera ingångar, avantscenerna fingo ny form.

I och med teatermonopolets upphävande ställdes Kungliga teatern inför nya taktiska och ekonomiska problem och framför allt, menar Stig Torsslow, radikaliserades överhuvud den stockholmska teaterrepertoaren. I första hand märktes detta på Nya teatern, som fick en mer framträdande ställning under O U Torsslows ledning från 1845, därefter också på Kungliga teatern som i viss utsträckning såg sig föranlåten att ta upp en konkurrens.

Teatermonopolet kunde således framöver inte hindra någon från att driva offentlig teaterverksamhet. Däremot skulle det dröja länge innan huvudstaden åter erhöll en byggnad som från början projekterades för uteslutande teaterändamål.

1850-talet

En ny teaterbyggnadstyp växer fram

Situationen i Stockholm

1850-talet skulle förflyta utan att Stockholm erhöll någon helt igenom tidsenlig teaterbyggnad, dvs en byggnad som med avseende på grundläggande karaktäristika kan anses vara en fullgod representant för 1800-talets borgerliga teaterbyggnadsarkitektur, som i Europa står färdigutvecklad med Gottfried Sempers Hovteater i Dresden och som bl a Nya teatern i Göteborg, invigd 1859, är ett otadligt exempel på. I Stockholm fanns vid 1850-talets inträde redan två brukbara autonoma teaterhus och något omedelbart nybyggnadsbehov förelåg inte. Däremot fanns hos den alltmer dominerande borgarklassen en växande efterfrågan på förlustelselokaler i allmänhet. Man hade användning för neutralt utformade lokaler som var anpassbara till olika verksamhetsgrenar och det är till denna kategori som de tre byggnaderna från 50-talets första hälft, vilka kom att innehålla Humlegårdsteatern, Södra teatern och Ladugårdslandsteatern, skall hänföras. De fortsatte helt enkelt traditionen från det tidigare 1800-talets *assemblélokaler*. Som vi skall se var verksamheten i dessa tre fall i startögonblicket inte låst för en viss typ av underhållning. Byggnadernas tillkomst kom emellertid att sammanfalla med en ökning av teaterintresset, som möjligen stimulerades av de nya förutsättningar som gasbelysningen rent allmänt gav åt denna verksamhet, och därför kom de ganska omgående att tas i bruk för teaterföreställningar. Ett akut teaterlokalbehov löstes således genom att redan befintliga lokaler apterades för permanent teaterverksamhet.

Så snart byggnaderna iträtt sig sin nya definitiva roll som teaterlokaler förefaller det som om man i möjligaste mån sökt anpassa dem till den moderna teaterbyggnadsstilen. Av tvingande skäl inskränkte sig detta emellertid till att omfatta endast dekorativa detaljer, som t ex en cirkelrund plafonddekoration och i fonden svängda radbarriärer. Någon mera genomgripande modernisering kom inte till utförande förrän 1859 i samband med Södra teaterns återuppbyggnad och Mindre teaterns ombyggnad.

Den borgerliga teaterbyggnadsarkitektur som slår igenom vid seklets mitt upptar i sig som ett väsentligt moment också en representativt och komfortabelt utformad miljö av karaktäristiskt slag. Detta moment är naturligtvis relevant för alla byggnader med publika ändamål. För Stockholms del kan man räkna med att utvecklingen mot en förbättrad offentlig miljö går mycket snabbt under 1850-talet; säkert är att en teatermiljö som var acceptabel under 50-talets första år inte längre var det under decenniets sista. Förutom borgarklassens fortsatta emancipation med åtföljande starka krav på en för den anpassad miljö var den allmänna folkökningen en pådrivande faktor till en

snabb utveckling. Med största sannolikhet spelade gasljusets införande också en mycket stor roll, bl a genom att kräva större utrymmen och bättre ventilation, men kanske framförallt av den enkla anledningen att miljön genom den nya belysningsformens införande blev så mycket mera synlig.

Att lysgasen fick avgörande betydelse för scenkonstens utveckling under 1800-talet är ett känt faktum.¹ En sedan länge latent utveckling mot större scenisk detaljrikedom i realistisk riktning med avseende såväl på dekor, kostym och rekvisita som på spelstil inleddes snabbt i och med en förbättrad scenbelysning. För Sveriges del började lysgas installeras vid eller omedelbart efter 1850-talets mitt, vilket kom att leda till idéernas snara förverkligande också här. Även på scenen var utvecklingen således snabb, rent av språngartad; under 50-talets första år kunde man alltjämt spela professionell teater på transportabla scener med dåligt utvecklade scendekorativering utstyrsel, men under decenniets sista var detta knappast längre tänkbart.

Också om man räknar med att det alltid finns både mer och mindre elegant utformade publika lokaler kan man likväl påstå att den offentliga miljön rent allmänt förbättrades avsevärt under 1850-talets sista del. En lokal som ansågs undermålig 1859 skulle antagligen inte ha väckt någon indignation hos allmänheten några år tidigare. Som exempel kan man ta den s k Odéon-teatern som Christian Hammer drev hösten 1859. Lokalen väckte stort uppseende på grund av sin uselhet, men jämför man denna lokal med någon annan som bara något år tidigare tagits i bruk för teaterverksamhet kan man inte finna Odéon-teatern i nämnvärd grad sämre, åtminstone inte vad beträffar den rent arkitektoniska utformningen. Men Odéon-teatern hade gasbelysning och därmed uppenbarades bristerna på ett flagrant sätt: eftersom lokalen samtidigt inte var dimensionerad för gasljus, uppstod ventilationstekniska missförhållanden som vållade besökarna omedelbara obehag.

Att Hammer överhuvudtaget så sent som 1859 kunde erbjuda allmänheten en så undermålig lokal berodde antagligen på att han utnyttjade den speciella situation som denna höst rådde i Stockholm, då både Mindre teatern och Södra teatern var stängda på grund av ombyggnad.

Stockholms främsta teater, Adelcrantz' operahus, undslapp dock moderniseringar i tidens representativa stil.² Till detta fanns helt visst flera skäl, men utan tvivel var teaterns vördnadsbjudande ställning och traditionsrika förflutna en faktor som verkade hämmande på en eventuell moderniseringslust. Vidare betraktades operahuset som en konstnärligt värdefull representant för en svunnen konsthistorisk epok, vars estetiska värden antagligen respekterades mer än den närmast föregående epokens.

Operasalongen utsattes på 1850-talet dock för det stora ingrepp som



Åskådarrummet i Gustaf III:s opera, gouache av Hugo Rahm 1891. DTM.

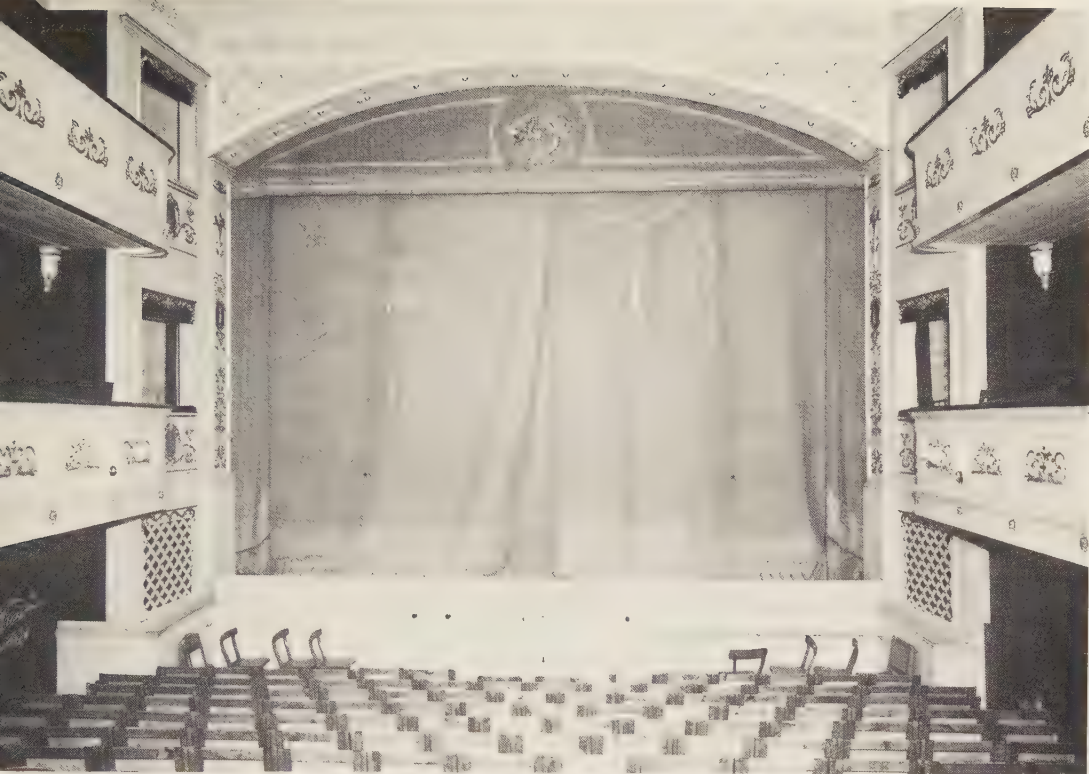
tillbakadragandet av scengolvet innebar. Det ursprungliga scengolvet, som i enlighet med äldre sedvänja fortsatt fram under proscenievalvet, avkortades och rampen kom hädanefter att löpa i en båge innanför prosceniets bakkant. Men denna förändring som genomfördes 1859 upplevdes antagligen inte som en estetiskt betingad modernisering utan betraktades sannolikt som en rent teknisk förbättring – i detta fall framtvingad av en förändrad scenpraxis – jämförbar med installation av lysgas, kaloriferer och annat. Likväl måste förändringen ha medfört att rytmiken i den rumskomposition som scen och salong utgjorde på ett markant sätt blev bruten, då proscenieområdet – valv, sidoväggar, golv – berövades sin arkitektoniska karaktär av självständigt rum.

Utvecklingen i landsorten

Prosceniet omformas och centralrummet introduceras Teaterbyggnaderna i Växjö, Norrköping och Örebro 1849–53

Vill man skildra den svenska teaterbyggnadens utveckling under 1800-talet i dess olika etapper måste man gå utanför huvudstaden. Det är i landsortsstäderna som de nya formerna först påträffas. I den svenska offentliga teaterbyggnaden gav barockens dynamiskt komponerade teatertrum vika för nyklassicistiska kompositionsideal först vid seklets mitt. Vid samma tidpunkt eller obetydligt innan förändrades likaså scenöppningens form som en följd av nya signaler inom scenpraxis; det sceniska framställningsidealet var vid 1800-talets mitt omdanat i grunden sedan 1700-talet. Den tidlösa idealvärld, ofta förlagd till antikens sfärer, som var relevant för 16- och 1700-talets opera och drama, var sedan länge övergiven, 1800-talets scenbild och sceniska framställning eftersträvade verklighetsillusion – i romantisk mening – där kravet på detaljrealism skulle växa sig allt starkare. En scenöppningskonstruktion som förutsätter ett agerande på förscenen, framför och därmed utanför den egentliga scenbilden, förlorade därmed efter hand sin mening och var inte längre funktionell.

I det svenska materialet betecknar teatern i Växjö, uppförd 1849, en etapp i utvecklingen, eftersom man här för första gången träffar på en scenöppning som konstruerats efter dessa nya principer för den sceniska gestaltningen. Växjö-teaterns proscenium eller scenöppning har inte längre mycket gemen-



Teatern i Växjö före restaureringen 1952. Foto Wilén, Växjö.

samt med de tidigare uppförda teaterbyggnadernas. Det är alltjämt utformat som en valvbyggnad med sidoväggar, golv och tak, men den stora skillnaden är att det här rör sig om ett rudiment av de tidigare rådande formerna. Prosceniet är så grunt att det inte längre har karaktär av självständigt rum och den rörelseriktning som det kan förmedla blir följaktligen utan betydelse. Proscenielogerna eller avantscenlogerna har förlagts till åskådarummets område och har inte längre någon arkitektonisk anknytning till scenområdet.

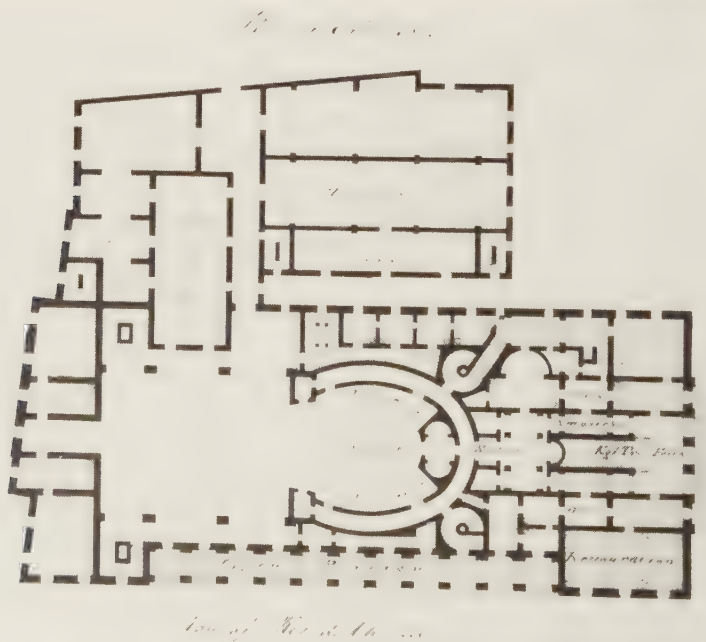
Det är alltså i landsorten som denna sena brytning med 1700-talstraditionen i Sverige äger rum. Det är säkert inte fel att förmoda att arkitektens insikter, snarare än ett lokalt betingat behov, varit utslagsgivande för förändringen. I sammanhanget har ett förslag av J Hawerman till talscen för Kungliga teatern sitt intresse, eftersom det visar att den sedan 1700-talet traditionella proscenieutformningen skulle ha föredragits av landets ledande dramatiska scen ännu så sent som 1844.³

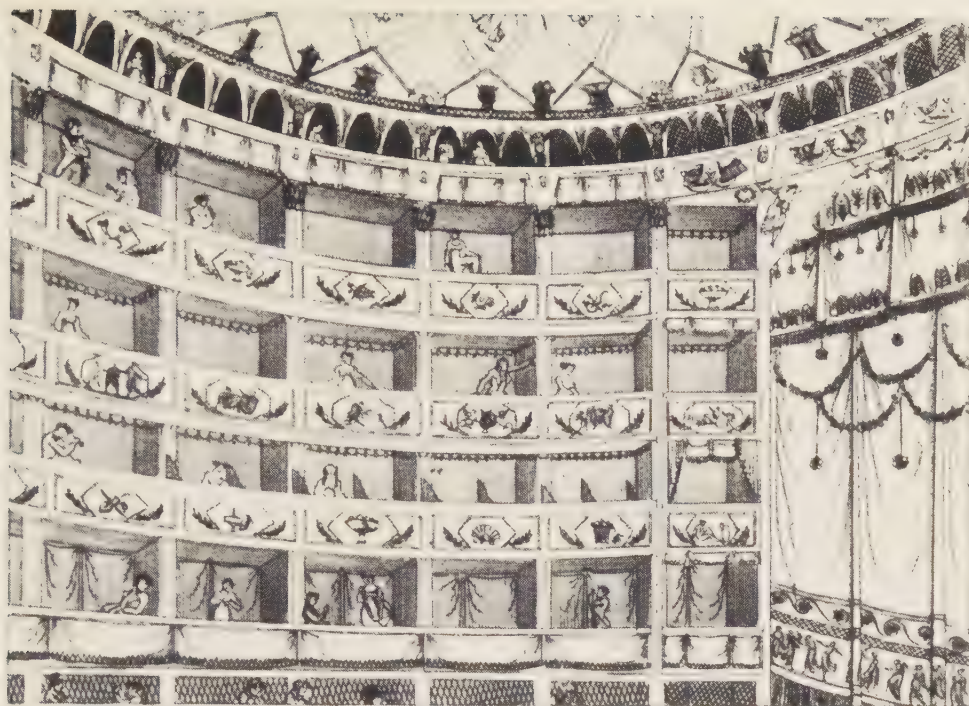
Också i Europa råder en brytningstid med avseende på val av scenöppningsform. En illustrativ bild av hur den traditionella utformningen, sannolikt allmänt, uppfattades några decennier in på 1800-talet ger oss J A Kaufmann i sin kommentar till ordet "avantscène" i "l'Architectonographie des Théâtres de Paris", utgiven 1840.⁴ Utgångspunkten för Kaufmann är att skådespelaren skall röra sig inom det egentliga scenområdet" ... pour la plus grande ressemblance". Han får inte stå utanför eller framför den tavla han

hör hemma i. Det faktum att proskeniet (l'avantscène) i sin traditionella utformning i det rumsliga totalsammanhanget varken hör till scenområdet eller till själva scenbilden (ni le lieu de la scène, ni le tableau lui-même) innebär enligt Kaufmanns sätt att se något negativt. Det är också orimligt att man slösar ornamental och arkitektonisk utsmyckning på proskeniet. Visserligen skall scenens inramning ha en ädel form, men dess utsmyckning måste vara enkel. Applicerar man för mycket guld eller marmor i många färger tillintetgör detta överdåd såväl tavlans motiv som de skådespelare som befolkar tavlan. Här är det emellertid, menar Kaufmann, som våra moderna teatrar är behäftade med stora brister i form av motsägelsefulla anordningar och löjväckande utsmyckningar. Eftersom proskeniet varken hör till scenen eller till åskådarrummet förblir det ett slags tillsats (hors d'œuvre) utan sammanhang med övriga delar och dess valvbyggnad kan endast med svårighet bringas att överensstämma med åskådarrummets arkitektoniska anordning.

Speciellt svårt är det att acceptera bruket av loger i proskeniet; åskådarplatser i ramen, runt den tavla som scenbilden utgör, är knappast ändamålsenligt

J A Hawerman, ritning på tillbyggnad vid Kungliga operahuset i Stockholm, innefattande en mindre teater för talscen, plan av bottenvåningen. RA.





Théâtre de la Porte St Martin, gravyr ur Dorges: Vues de Paris, omkr 1807. DTM.

för den bildverkan man vill uppnå. Skådespelarna förs, så att säga, in bland publiken och därmed går scendekorens verklighetsillusion helt och hållet förlorad.⁵

Klart formulerade invändningar mot den traditionella utformningen föreligger således vid denna tid. Hur den ideala scenomfattningen skall se ut, har Kaufmann däremot svårare att precisera. Han kan t ex inte rekommendera en scenöppning med så ringa prosceniedjup "que le théâtre n'en est séparé que par un simple mur". Om endast en vägg eller mur skiljer scenen från åskådarrummet kommer skådespelaren att befinna sig för nära kulissgatorna. Hans röst kommer då delvis att gå förlorad i kulissgatornas djup, varvid ljudet sprids ut åt scenens sidor, i stället för att i sin helhet nå ut i åskådarrummet.

Att döma av Clément Contants arbete "Parallele des principeaux théâtres modernes de l'Europe" som utkom 1840 förekom vid denna tid ännu båda typerna av scenöppning, dvs dels den traditionella proscenieurformningen, dels den modernare med tillbakadraget scengolv. För Frankrikes del kan noteras att Stora teatern i Lyon alltså hade kvar sitt ursprungliga proscenium, medan däremot prosceniet i Stora teatern i Bordeaux var moderniserat. När det gäller Ryssland kan nämnas att Kejserliga teatern i Petersburg hade sitt barocka proscenium i behåll, medan Alexandra-teatern i samma stad hade tillbakadraget scengolv. Analoga exempel skulle kunna anföras från andra länder med Contants arbete som utgångspunkt. Ett studium av Donnets och Orgiazis planer och avbildningar i "Architectonographie des Théâtres de

Paris", huvudsakligen verkställda före 1820, ger vid handen att ett flertal av de då relativt nyuppförda Paris-teatrarna såsom Théâtre de Montmartre 1822, Théâtre de la Porte St Martin 1802, Théâtre des Variétés 1807, Théâtre du Gymnase Dramatique 1820 m fl var försedda med den nya typen av scenöppning. I Théâtre de l'Odéon, uppförd 1783, förnyades för övrigt scenöppningen i samband med en ombyggnad 1820.⁶

Ser vi till förhållandet i Sverige kan noteras att, med enstaka undantag, alla äldre under 1800-talet verksamma teaterbyggnader fick scenöppningen ombyggd vid skilda tidpunkter under decennierna efter 1800-talets mitt. Omformningen av scenöppningen synes inträffa tämligen parallellt med införandet av lysgas.⁷ I sammanhanget kan tillfogas att lysgas redan fr o m 1820-talet var i allmänt bruk i Paris.

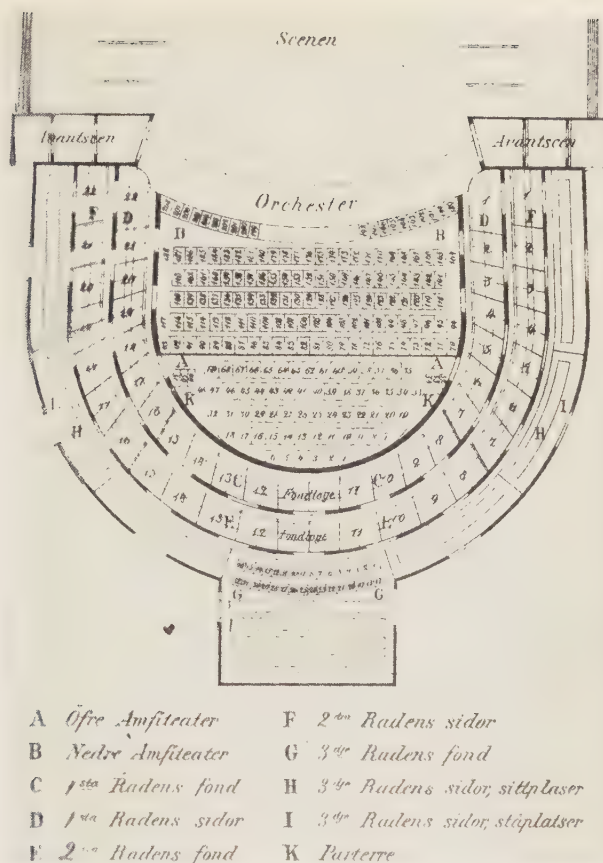
År 1859, således tio år efter Växjö-teaterns tillkomst, moderniserades som tidigare nämnts Kungliga teaterns scen genom att förscenens golv drogs tillbaka. Fem år tidigare hade lysgas installerats. Mindre teatern moderniserades senast i samband med den stora ombyggnaden 1859, då hela scenöppningen ombyggdes relativt grundligt. Gasljus fanns här sedan 1855. Motsvarande förändring genomfördes i Uppsala-teatern först år 1866 samtidigt som lysgas installerades. Teatern i Malmö ändrades däremot redan 1848, medan teatern i Kristianstad märkligt nog förefaller att ha haft kvar sin ursprungliga scenutformning under hela verksamhetstiden, dvs långt in på 1890-talet. Teatrarna i Vadstena, Hedemora och Mariestad har emellertid bevarat scenöppningen i ursprungligt skick, något som sannolikt hänger samman med att dessa teatrar inte varit i kontinuerligt bruk under 1800-talets senare del.

Genom sin proscenieurformning markerar Växjö-teatern en viktig etapp i den svenska teaterbyggnadens utveckling under 1800-talet. I andra avseenden är byggnaden emellertid helt traditionell; dess åskådarrum har tex alltså kvar den för det tidiga 1800-talet typiska planformen, dvs en långsträckt u-form.

Några nybyggnadsritningar till teatern i Växjö har inte kunnat återfinnas. Dess upphovsman är emellertid med största sannolikhet Wilhelm Teodor Anckarswärd (1816–1878) tf konduktör i Byggnadskontoret i Stockholm och från 1850 intendent i Fångvårdsstyrelsens byggnadskontor.⁸ Anckarswärd var gift med en dotter till arkitekten Axel Nyström och bör ha haft nära kontakt med landets arkitekturelit.

År 1850 fick Norrköping en ny teaterbyggnad. Teatern kallas ibland den Eklundska efter sin byggherre, grosshandlare G Eklund. Trots att denna byggnad fanns kvar till 1905, då den ersattes av den nuvarande teatern, har

*Teatern i Norrköping,
biljettförsäljningsplan,
omkr 1860. DTM.*

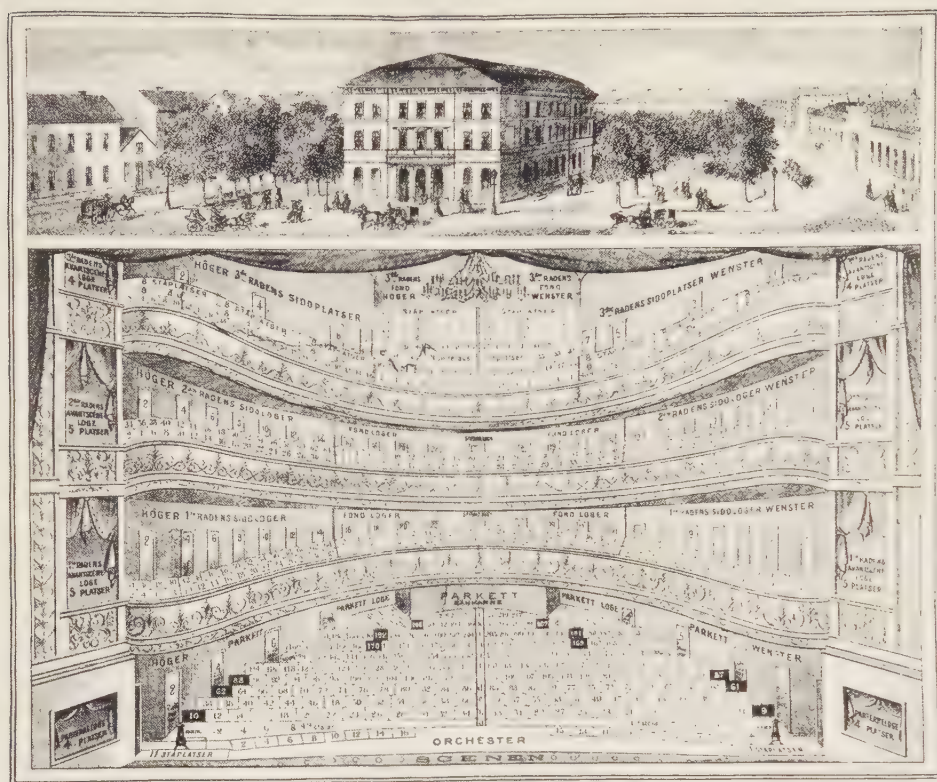


inga byggnadsritningar påträffats. De hittills enda kända bilddokument som kan ge någon upplysning om den Eklundska teaterns invändiga utseende är två s k biljettförsäljningsplaner. Av dessa båda är den ena förfärdigad senast 1863, medan den andra, som är en perspektivavbildning, att döma av platsindelningen på salongens golv är av senare datum. Här är nämligen indelningen i parterre, övre och nedre amfiteater ersatt med den modernare beteckningen parkett. Den äldsta planen återgår direkt på en byggnads- eller uppmåtningsritning och visar att åskådarrummet i den Eklundska teatern var anlagt som ett modernt centralrum, som man får tänka sig täckt med en cirkelrund plafond med takkrona i mitten och med periferien snuddande vid scenöppningen. Planen visar vidare att avantscenlogerna ligger utanför scenområdet; scengolvet är alltså tillbakadraget men avslutas i en båge ut mot salongen.

Om scenöppningens övre avslutning ger de båda biljettförsäljningsplanerna ingen upplysning. Däremot visar perspektivbilden att avantscenlogerna uteslutande var försedda med ornamentalt dekor, utan arkitektoniska motiv. Därmed påminde de om Växjö-teaterns loger.⁹

I en tidningsnotis i samband med Norrköpings-teaterns invigning meddelas att huset byggts av en viss herr Hallström under ledning av konduktör Thawenius. I en något senare notis påstås teatern ha arkitekten Hallström

UTSICHT OCH PLAN AF NORRKÖPINGS THEATER



Klassplatserna å Parkett äro angifna genom svart färg och dessa 12 platser säljas ej förr, än alla andra äro sålda

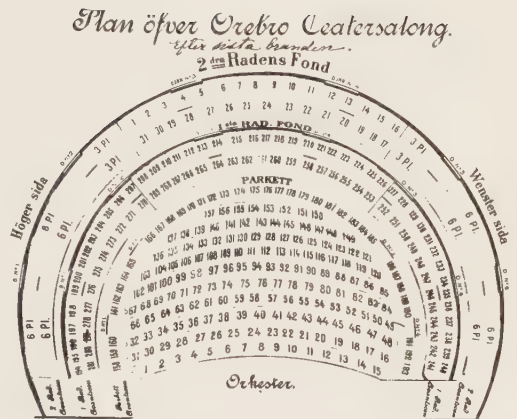
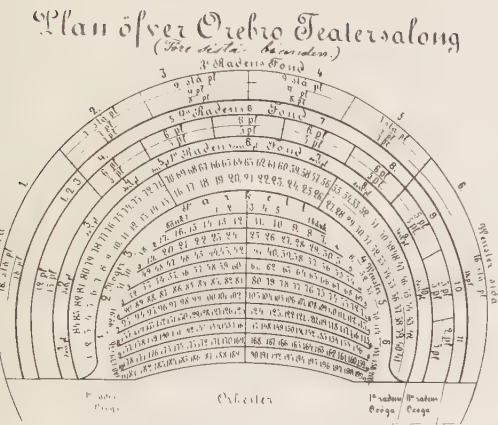
Teatern i Norrköping, biljettförsäljningsplan, odaterad. DTM.

som upphovsman och Thawenius omnämns inte. Sannolikt är Hallström identisk med bygg- och murmästare Carl Hallström, bosatt i Stockholm under 1840- och 50-talen och tidigare verksam vid nybyggnaden av Anders Lindebergs Nya teater 1842 (se sid 19).

Vem av de båda, Thawenius eller Hallström, som skall räknas som huvudansvarig för teaterns gestalt är en fråga som tills vidare får lämnas öppen, och därmed också frågan om vem som skall tilldelas äran av att ha introducerat det centralt anlagda åskådarrummet i den svenska offentliga teaterbyggnaden.

Inte heller till teatern i Örebro, invigd 1853 och projekterad redan före 1851, har några byggnadsritningar påträffats som kan upplysa om teaterns ursprungliga utseende. Örebro-teatern härjades svårt av eld åren 1877 och 1882. Den sista av dessa bränder var speciellt förödande och lade byggnaden nära nog i ruiner. Inte förrän 1889 efter omfattande återuppbyggnadsarbeten kunde verksamheten återupptas. Teatern var i bruk till 1936 och återinvigdes 1976 efter en genomgripande restaurering.

Det utseende teatern har idag, vari innefattas ornamentik, plafond, scenöppningens gestaltning och arkitektoniska sammanhang med avantscenlogerna, härrör från ombyggnaden 1889. Man torde emellertid kunna utgå ifrån



Teatern i Örebro, biljettförsäljningsplaner över salongen före och efter branden 1882. DTM.



Teatern i Örebro, 1940-talet. Foto Sam Lindskog, Örebro.

att salongens omfattningsmurar till stora delar stått kvar efter bränderna och att dessa av praktiska och ekonomiska skäl utnyttjats vid återuppbyggandet, något som innebär att salongens planlösning alltså torde vara densamma som 1853. Att salongen före den sista och mest förödande branden hade ett centralt anlagt åskådarrum bekräftas av en biljettförsäljningsplan, som visar tillståndet mellan de båda bränderna 1877 och 1882.¹

Örebro-teaterns upphovsman är enligt vad som meddelas i *Ny illustrerad tidning* år 1865 kapten H Wijnbladh. Wijnbladh hade uppgjort ritningarna men huset uppfördes under ledning av stadsarkitekten i Örebro Johan Fridolf Wijnbladh. I *Illustrerad Familjejournal* 1875 återkommer samma uppgifter och dessutom meddelas "... att löjtnant Wijnbladh drog sina färde i januari månad 1852 då huset redan var under tak och lämnade åt brodern att fullborda det gemensamt påbörjade verket". I vilken omfattning brodern J Fridolf också kan ha tagit del i utformningen av teatern är fn omöjligt att avgöra.

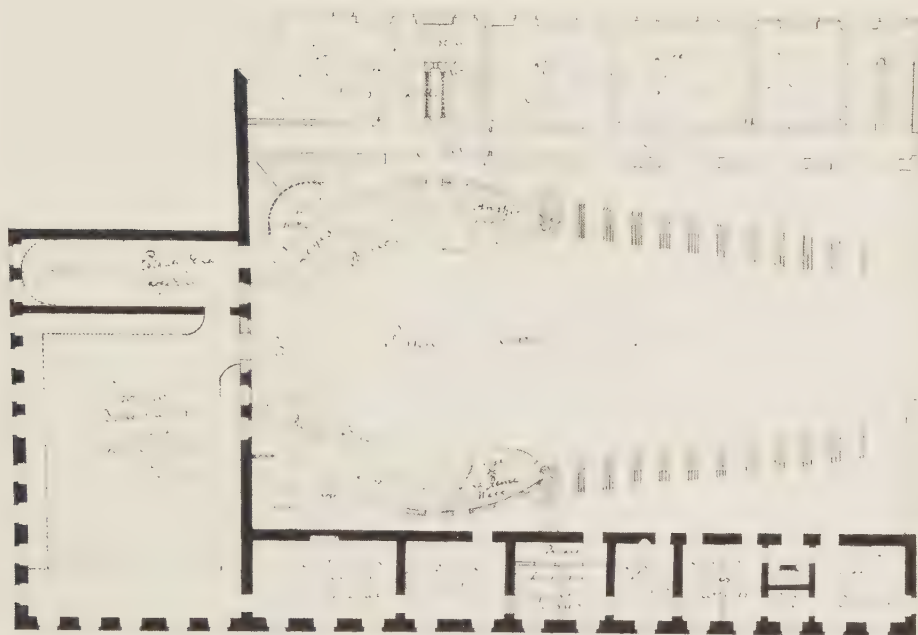
Med uppförandet av de båda teatrarna i Norrköping och Örebro bryter det centralt anlagda åskådarrummet definitivt igenom. Denna utformning kom sedan att härska oinskränkt till långt in på 1890-talet i de byggnader som uppförs för uteslutande teaterverksamhet. Likaså är det uppenbart att man i samband med salongsrenoveringar i redan befintliga teatrar eller i samlingslokaler som apteras till teater fr o m 1850-talets början försöker ge dem karaktär av centralrum genom att applicera en cirkelrund plafonddekor.

Man kan fråga sig varför genombrottet för denna nyklassicistiska rumsform kommer så sent i den svenska offentliga teaterbyggnaden och varför den inträffar just omkring 1850. I den renodlade hovteatern där kravet på en representativ miljö på ett annat sätt var en självklarhet var en variant av det nyklassicistiska idealrummet däremot förverkligat redan i och med Grips-holmsteaterns tillkomst 1781. Åskådarrummet är här täckt av en avskuren kupol och beskriver i plan 2/3 cirkel.

Den konstnärligt verksamma kretsen kring Gustaf III följde initierat utvecklingen inom de flesta områden i de ledande länderna i Europa, framför allt i Frankrike och Italien. Erik Palmstedt, Grips-holmsteaterns arkitekt, behärskade suveränt den nyantika stilen som gick segrande fram över Europa vid 1780-talets inträde och vars signum i teaterinteriörerna utgjordes av runda eller halvrunda planer med amfiteatraliskt anordnade sittplatser, omgivna av mer eller mindre fritt tillämpade kolonnordningar efter antik och palladiansk förebild.²

Det tidigaste svenska exemplet på en centralt anlagd teatersalong i rent

*Projet pour le Theatre de l'Opera a Stockholm.
inventé et desiné par le Roi, en 1775.*



Gustaf III, "Projet pour le Theatre de l'Opera a Stockholm ...", före 1774. RA.

klassicistisk anda torde dock emanera från Gustaf III själv. Av allt att döma är han den som först har formulerat en konsekvent genomförd centralt anlagd salong med rader där åskådarrummet i sin helhet kan inskrivas i en cirkel. Det skedde i den idéskiss till nytt operahus i Stockholm som Gustaf III måste ha utfört någon gång mellan åren 1773 och 1775 och som han förelade C F Adelcrantz.³ Gustaf III:s stora mottaglighet för det utvecklingsbara i samtiden – icke minst på teaterns område – är mångomvittnad och det är högst sannolikt att han var insatt i de teoretiska arkitekturskrifter som började ges ut i Italien och Frankrike under 1760-talets slut och som behandlade teaterbyggnadsproblem. I dessa skrifter avhandlas i första hand hur den klassicistiskt gestaltade salongen med halvcirkelformad, trekvartscirkelformad eller cirkelrund plan skall kunna förenas med nödvändiga logerader och en djup barockscen.⁴ År 1773 hade Stora teatern i Bordeaux börjat uppföras. Arkitekten Victor Louis gav här gestalt åt det åskådarrum vars planlösning – salongen kan här inskrivas i en cirkel – skulle visa sig bli livskraftig. I själva verket är det variationer av Louis' planlösningstyp som den borgerliga 1800-talsteatern övertar och som lever vidare på hela kontinenten seklet ut.

Om de nyklassicistiska teaterprojekt som Desprez och Palmstedt utförde

på 1790-talet hade förverkligats, hade man kunnat räkna med en inhemsk teaterbyggnadstradition under 1800-talet inom vilken det centralt anlagda åskådarrummet var en given sak. Men projekten stannade på papperet och som sådana har de knappast haft någon betydelse för den påföljande utvecklingen.

Att den runda salongen slår igenom först efter 1850 i den svenska offentliga teatern tyder på att impulsen härtill kommit utifrån. Sett i ett europeiskt sammanhang är emellertid den borgerliga teaterpublikens fullt utvecklade salong under 1800-talet icke desto mindre ett resultat av nyklassicismens strävanden vid slutet av 1700-talet. Ur nyantikens önskan att i den egna tidens teaterbyggnader anknyta till den antika teaterns former utvecklade sig 1800-talets borgerliga teatersalong.

Först omkring 1850 kan man i Sverige räkna med att det nyetablerade borgerskapet börjar inta platsen som ledande samhällsklass. Härmed uppstod krav på en för denna klass avsedd offentlig miljö som ledde till upptagandet av nya formspråk. De nya formerna hämtades då direkt från avancerade länder i Europa där motsvarande samhällseliga utveckling givit upphov till en specifik teaterbyggnad som kan kallas borgerlig, och där det centralt anlagda åskådarrummet ingår som ett viktigt karaktäristikon.

Två betydelsefulla omvandlingar genomfördes sålunda i den svenska teaterinteriören vid nära nog samma tidpunkt, ett förhållande som tyder på ett samband dem emellan. De faktorer som var utslagsgivande för nybildningarna är likväl av helt olika natur, även om de ytterst sett kan sägas ha samma orsak. Prosceniets omdaning hängde samman med en ny scenpraxis och åskådarrummets ändrade utformning emanerade ur det emanciperade borgerskapets miljökrav. Ett samband kan naturligtvis sökas i den omständigheten att tidens scenideal också framförallt var den borgerliga klassens, framvuxet parallellt med denna. Omvandlingen av scenpraxis med åtföljande förändringar av scenöppningen tillgodosåg i själva verket således ett annat av den nyetablerade klassens behov.

Gottfried Semper och Hovteatern i Dresden

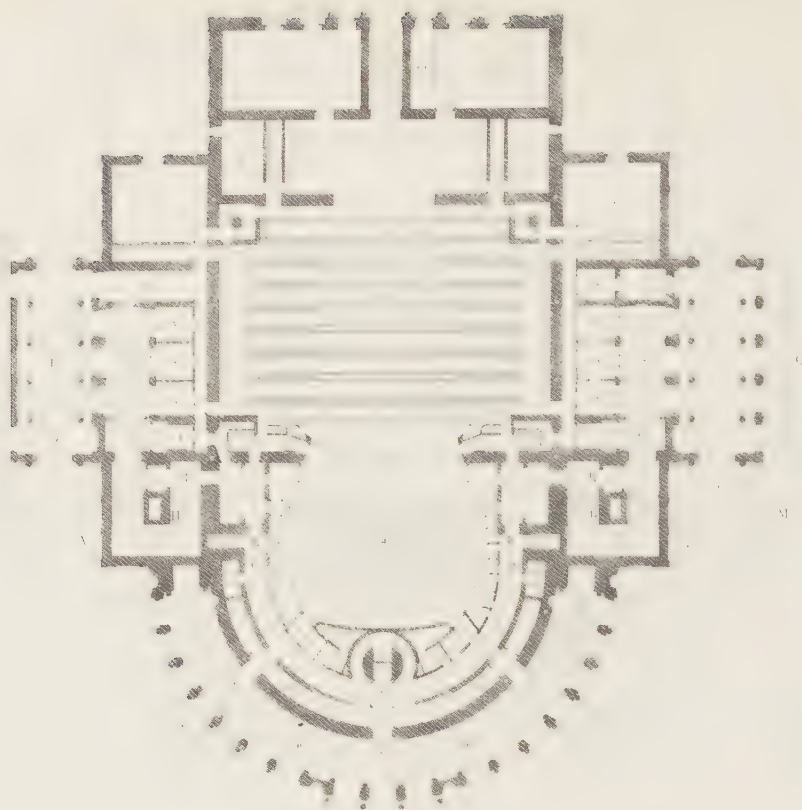
I en redogörelse för 1800-talets tillämpade teaterbyggnad kan man inte gå förbi Gottfried Semper. Denne arkitekts betydelse över huvud för arkitekturens utveckling under 1800-talet har ofta påtalats. Hans inflytande gäller såväl arkitekturens faktiskt funktionella utveckling som sättet att tillämpa en stämningsväckande historism där "... valet mellan olika historiska stilformer

sker utifrån kravet på överensstämmelse mellan de ifrågakommande stilformernas symbolvärde å ena sidan och tidsandan, den levande nationella traditionen och byggnadens ur ändamålet givna grundidé å den andra”.⁵

Genom att konsekvent tillämpa sin grundsats att all arkitektur skall framgå ur en organisk gestaltning av det praktiska syftet, där byggnadens yttre volymgestalt helt igenom är avhängig av den invändiga indelningen och organisationen, har han på teaterbyggnadens område blivit direkt mönsterbildande. Eller som Georg Nordensvan uttrycker det 1898: ”Med Dresdens opera hade Semper krossat Kolumbiägget och gifvit normen för den nuvarande teaterbyggnaden. Dess grund är att byggnadens inre skall bestämma dess yttre form”.⁶ Sempers bärande idé att byggnaden trots en monumental form verkligen skulle fungera för sitt praktiska syfte måste också ses som en nödvändig reaktion mot nyklassicismen. Under denna period kunde man tillåta sig att pressa in vilka rumsdiskoneringar som helst innanför det klassicistiskt utformade murskalet. De i jämn rytmik utplacerade fönstren och de monumentala kolonnordningarna stod ofta inte alls i överensstämmelse med den inre uppdelningen.



Hovteatern i Dresden, gravyr ur: Das Königliche Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849.



Hovteatern i Dresden, Gottfried Semper, plan i nivå med parterren. Gravyr ur: Das Königliche Hoftheater zu Dresden, Braunzweig 1849.

Behovet av ändamålsenliga inre förbindelser likaväl som naturlig kommunikation med det fria negligerades ofta till förmån för en formalistisk ytterarkitektur. Om detta vittnar alla de blindfönster, blinddörrar och dolda entre-soleringar som man möter i nyklassicistisk arkitektur. Den yttre, vilande, kubiska exteriörgestaltningen var utgångspunkten i skapelseprocessen.

I och med uppförandet av Hovteatern i Dresden 1839–41 kom däremot Semper att ge principen för den utvecklade, borgerliga 1800-talsteaterns totalkomposition genom att han här lät den inre dispositionen klart och överskådligt komma till uttryck i byggnadens yttre form. Teaterbyggnadens alla biutrymmen med kommunikationerna grupperar sig runt de i det yttre markerade scen- och salongsdelarna, allt enligt ett funktionellt betingat mönster där funktionen dock aldrig tillåtits inkräkta på planlösningens symmetri.

Här skall tilläggas att Moller med Stadsteatern i Mainz (1828–1832), såle-

des före Semper, åstadkommit en teater byggd efter samma kompositionsprincip.⁷ Av betydelse i sammanhanget är dock att det var Sempers version som beundrades i hela Europa. Och sannolikt var det genom Semper och Hovteatern i Dresden som renässansstilens former för teaterbyggnadens exteriör kodifierades för lång tid framöver. Kännedomen om byggnaden spreds genom de graverade ritningar med Sempers egna kommentarer som publicerades 1849 med titeln "Das Königliche Hoftheater zu Dresden".

Om kompositionsprinciper och valet av stil säger han själv, här nedan återgett i fri översättning:

När det gäller behandling av grundplan och byggnadsvolymer har jag konsekvent följt den grundsats som säger att en byggnads yttre gestalt helt igenom är avhängig av den nödvändiga inre dispositionen. Således har jag undvikit varje fasadmaskering eller infogning av vissa delar i andra för att dölja dem. Genom fasadmaskeringar hade jag kunnat undgå vissa oskönheter i den yttre formen men det skulle ha skett på bekostnad av det karaktäristiska som jag ej velat offra. Den moderna teaterns alla behov ställer så stora krav på byggnadens utformning att det varit nödvändigt att i enskildheter avvika från stilrenheten, som jag annars håller för helig. I en byggnad där det än gråtes än skrattas, men alltid spelas kan en viss lek med formerna ha fog för sig. En uppluckring av stilrenheten rättfärdigas emellertid än mer därigenom att den får oss att tänka på det sekel då den antika byggnadskonstens grundsatser tillämpades förhållandevis fritt och dramat genom Shakespeare och andra erhöll nytt liv; ett liv som för övrigt tack vare vår tids stora konstnärer, litteratur- och teaterforskare åter blomstrar i vårt land.⁸

Shakespeareforskningen var aktuell i Tyskland vid denna tid bl a genom Ludwig Tiecks verksamhet. Den association till renässansen som sättet att applicera de antika stilformerna skall ge får därmed också en nationell koppling.

Att Dresden-teaterns planlösning som totalitet bildar epok är odiskutabelt. Ser man däremot till dess åskådarrum skiljer det sig endast i detaljer från de åskådarrum som vid denna tid var allmänt förekommande; den runda eller centralt anlagda salongen, med en plan i huvudsak såsom Victor Louis formulerat den.

Helst hade Semper sett scen och åskådarrum utformade i närmare anslutning till den antika romerska teatern. Men på grund av de förhållanden som råder inom den moderna teatern låter detta sig icke göra.⁹ Den förhärskande smaken påbjuder vidare ett cylindriskt åskådarrum med logeuppbyggnad, varför den sk amfiteatraliska ordningen inte kan komma till användning. Semper påpekar att amfiteatraliskt anordnade åskådarplatser endast kan före-



Hovteatern i Dresden. Gravyr ur: Das Königliche Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849.

komma på raderna, där det sker så att säga i smyg eftersom den publik som sitter där i det närmaste är osynlig för övriga åskådare.

Att åstadkomma goda siktförhållanden i ett åskådarrum borde vara enkelt men just här stöter arkitekten på oövervinneliga svårigheter och egentligen finns det, enligt Sempers åsikt, ingen modern teater (motsatt till antik) som kan sägas vara tillfredsställande i detta avseende.

Kombinationen av det cylinderformade åskådarrummet och dess logeuppbyggnad med den ur siktsynpunkt olämpligt djupa scenen, i vilken man ser in som genom ett slags tittskåpsöppning, utgör hindret. Ju längre ut på radernas sidor och ju högre upp man sitter desto svårare är det att blicka in i scenområdet. Semper tillerkänner dock den svängda logeuppbyggnaden den positiva egenskapen att en relativt glest besatt salong alltid ser behagligt fylld ut bara den första räckan sittplatser på raderna är upptagna.

I kommentaren redogör Semper också för de akustiska principer som han följt vid utformandet av Dresden-teaterns salong. Såvitt man kan bedöma intar han här ståndpunkter som är allmänt rådande. Endast i ett fall kan man peka på att hans tillämpade principer resulterat i en detaljutformning som veterligen inte finns i någon annan teatersalong. Det gäller de rader av halvkupoler som applicerats under taken till första och andra raden. De tjänar, menar Semper, ungefär samma syfte som den antika teaterns metallbleck; de sitter där för att bättre fördela ljudet och för att höja dess intensitet. Utformningen motiveras ytterligare med att samtidigt som den för ögat döljer en oangenäm övergång, eliminerar den en för ljudet skadligt skarp vinkel.

Att den elliptiska grundformen skulle vara fördelaktig ur akustisk syn-

punkt är ett misstag. Tvärtom, fortsätter Semper, ägnar sig denna form dåligt eftersom ellipsens egenskaper medför att det ljud som slungas ut i den ena brännpunkten, ungefär där scenöppningen är belägen, efter att ha reflekterats åter samlats i den andra. Man dirigerar därmed ljudet till en bestämd punkt, något som måste vara fel, då ju en för hela åskådarrummet likvärdig hörbarhet bör eftersträvas. Den planform som så nära som möjligt närmar sig en halvcirkel är härvidlag den mest ändamålsenliga.

Semper går här tillrätta med Pierre Pattes teorier. Denne förordar ett åskådarrum med elliptisk planlösning i en avhandling publicerad 1781. I stället gör sig Semper till tolk för C Langhans synpunkter på akustiken och dess inverkan på åskådarrummets planlösning, redovisade år 1810 i verket "... Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theater". Det är vidare av största betydelse, fortsätter Semper, att plafonden utformas så att den återkastar det uppåt reflekterade ljudet tillbaka i åskådarrummet så effektivt som möjligt. Till detta ägnar sig bäst en fullkomligt plan horisontal yta. Kraftigt framspringande gesimser skall placeras närmast under taket och under varje logerad. Utsprången motverkar bl a eko effekter och rekommenderades redan av Vitruvius.

Rätt form på åskådarrummet betyder mycket, men det är också av största vikt att salongens enskilda delar konstrueras på rätt sätt. Materialet skall vara trä därför att träet i hög grad äger de egenskaper som gör att ljudet fortplantas och förstärks. Dessa träets egenskaper accentueras ytterligare om de enskilda delkonstruktionerna hålls isolerade från varandra. Framför allt måste proseniet, eller rättare sagt sceninfattningen, vara föremål för stor omsorg. Dess träkonstruktion får inte vara engagerad i något murverk. Åskådarloger i proseniet skall naturligtvis undvikas. Dess öppning skall vara kvadratisk och insidorna vidga sig som en trumpet mot salongen. De ljudvågor som möter infattningsväggarna reflekteras då ut i salongen i önskad riktning. Salongens omfattningsväggar skall vara av trä liksom naturligtvis logemellänväggar och läktarbröstningar. Isoleringsprincipen skall i möjligaste mån iakttagas framför allt när det gäller logemellänväggar och läktarbröstningar. Plafonden fästes endast punktvis i de överliggande tvärbjälkarna.

Salongen kan betraktas som ett musikinstrument: är allt utfört på rätt sätt skall en aldrig så svag viskning höras långt bort i salongen, således bli förnimbar och förståelig långt utanför sitt normala ljudområde.

Semper var medveten om den moderna teatersalongens funktionella brister framför allt med avseende på siktförhållandena. Att han fått kompromissa med sin övertygelse vid utformandet av Dresden-teaterns salong förstår man. Följdriktigt skulle Semper snart övergå till andra lösningar eller rättare

uttryckt få möjlighet att återgå till sitt ideal; den amfiteatraliska ordningen. Det inträffade under de år på 1860-talet då han arbetade med förslag till en festspelsteater för München.¹ Semper producerade då tillsammans med Richard Wagner en rad projekt där man träffar på åskådarrum utan rader som i plan beskriver en stympad cirkelsektor och där sittplatserna har en amfiteatralisk anordning. Just denna planlösningssidé är det som senare i modifierad form tar gestalt i Richard Wagners och arkitekten O Brückwalds festspelsteater i Bayreuth år 1876 och en ny typ av åskådarrum har därmed uppstått. Ett åskådarrum som på ett helt annat sätt än den borgerliga 1800-talsteaterns centralt anlagda salong är ägnat att få publikens intresse att uteslutande fångas av det sceniska skeendet och där man för första gången konsekvent gick in för att spela med mörklagd salong. I den centralt anlagda salongen däremot måste man naturligtvis räkna med ett visst mått av ständig belysning som en naturlig komponent. Goda siktmöjligheter och god hörbarhet var önskvärda, men inte avgörande för den arkitektoniska form som eftersträvades. Minst lika viktigt som att se och höra vad som hände på scenen var det för åskådaren att bli sedd och ha möjlighet att iakttaga övriga teaterbesökare och därigenom känna sig delaktig i en festpräglad social gemenskap. Den runda salongen med dess efterhand kanske något diffusa allusion på antik teater motsvarade det emanciperade borgerskapets krav på representativitet och skänkte värdighet såväl åt publiken, som åt den teaterkonst som där skulle beskådas. För åskådarnas önskan att betrakta varandra samtidigt som man följde föreställningen var den runda formen synnerligen ändamålsenlig. Rader, olika slags loger och galleri lämpade sig vidare mycket väl för framhäandet av den inbördes rangordningen eller om man så vill uppfyllde samhällets oavvisliga krav på social skiktning. De förnäma uppehöll sig på första raden och i avantscenlogerna, således de platser som var mest exponerade för den övriga publiken. De minst förnäma vistades på galleriet, där de i själva verket befann sig utanför salongens rumsbildande element.

Den nya typ av åskådarrum som Semper gav incitamentet till på 1860-talet fick allmän tillämpning först på 1900-talet; i den tillämpade borgerliga 1800-talsteatern hör det inte hemma.² Bayreuth-teatern var i tiden ett unikum. I dess egenskap av festspelsteater var den avsedd för en socialt homogen publik och framhäandet av den inbördes rangordningen saknade därför relevans.

Semperinflytande utanför Stockholm – anpassning till tidens funktionella och representativa krav

Nya teatern i Helsingfors och Nya teatern i Göteborg 1853–1859

Inom svenskt kulturområde, dit vi under 1800-talet i teatersammanhang har all anledning att inräkna Finland, invigdes ungefär samtidigt två teaterbyggnader som kan betecknas som två fullvärdiga representanter för en ny europeiserad teaterbyggnadstyp. I vad mån dessa byggnader står i direkt tacksamhetsskuld till Sempers Hovteater i Dresden kan naturligtvis diskuteras men otvivelaktigt skulle varken Nya (numera Stora) teatern i Göteborg eller Nya (numera Svenska) teatern i Helsingfors ha fått den utformning de har utan inflytande från Gottfried Semper. I Nya teatern i Helsingfors är Sempers inflytande mycket tydligt eftersom teaterns arkitekt, den från Stockholm till Finland nyligen överflyttade George Chiewitz, direkt övertagit det semperska kompositionsschemat, där bl a den halvcirkelformade exteriörfasaden ingår som en karaktäristisk del. Sambandet eller beroendet av Semper härvidlag stod också fullt klart för de initierade i samtiden och Chiewitz' uppdragsgivare gick till och med så långt att de under återopande av att Chiewitz' ritningar egentligen endast var något omarbetade kopior av ritningarna till teatern i Dresden ville reducera det överenskomna arvudet.³

George Policron Chiewitz hade flyttat till Finland 1850 efter att ha gjort konkurs i Stockholm. Han bosatte sig i Åbo, där han verkade som länsarkitekt och från 1860 som stadsarkitekt. Han avled i Finland 1862. År 1853 hade han fått i uppdrag att upprätta ritningar till en ny teater i Helsingfors och redan inom ett år hade han utarbetat en första version. Byggnaden kom emellertid inte att uppföras förrän 1860 och då hade ritningarna omarbetats flera gånger. Att döma av Chiewitz' egna kommentarer framgår dock att byggnadens principiella formulering var given redan i och med den först utarbetade versionen, och det kan därför vara berättigat att tidsfästa byggnaden till 1853, även om detaljändringar senare blivit gjorda.

Arkitekten Bror Carl Malmberg, senare byggmästare till Hedvig Eleonora kyrkas kupa i Stockholm, utarbetade redan 1850 ett förslag till ny teater i Göteborg.⁴ Enligt vad Malmberg meddelar i ett förord till de slutliga ritningarna, som är daterade 1855, skulle han ha reviderat dessa efter att ha företagit en studieresa i Europa året innan. Teatern i Göteborg kom emellertid att uppföras före teatern i Helsingfors. Invigningen ägde här rum i september 1859.

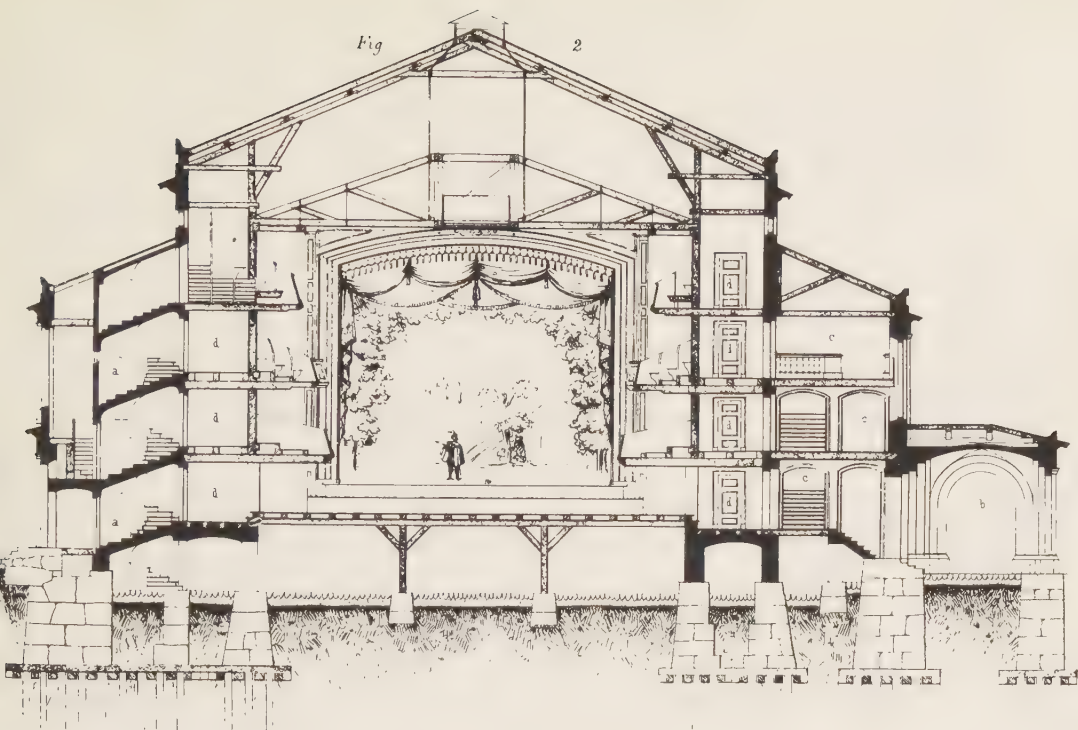
De båda arkitekterna Chiewitz och Malmberg var så gott som jämnåriga men hade inte samma utbildning. Båda hade gått på akademien, dock inte samtidigt. Chiewitz' huvudlärare var Fredrik Blom, medan den något yngre Malmberg fick Axel Nyström som lärare. Malmberg var uteslutande utbildad vid konstakademien, medan Chiewitz innan han kom till akademien hade bedrivit studier vid Teknologiska institutet åren 1827–29. Ingenting tyder på att arkitekterna skulle ha utövat inflytande på varandra; likheterna emellan de båda teaterbyggnaderna kan istället tas som belägg för att Chiewitz och Malmberg var och en på sitt håll mottagit impulser direkt från samtida europeiska källor.

Det är uppenbart att såväl Nya teatern i Helsingfors som Nya teatern i Göteborg betecknade något nytt som imponerade. Bägge byggnaderna skildras ingående i tidningsartiklar: Göteborgs-teatern i *Tidning för theater och musik* 1859, med illustrationer också i "Göteborg framställt i taflor" från samma år. Helsingfors-teaterns ritningar med Chiewitz' utförliga kommentarer trycktes i *Tidskrift för byggnadskonst och ingenjörsvetenskap* år 1863.

Genom arkitekturritningar och beskrivningar är alltså dessa teaterbyggnaders ursprungliga utseende väl dokumenterat, och eftersom det är första gången inom svenskt kulturområde vi träffar på den funktionellt betingade planlösning som är kännetecknande för den utvecklade 1800-talsteatern kan det vara befogat att gå in på en detaljskildring av de bägge byggnaderna. De specialiserade utrymmen som den utvecklade borgerliga 1800-talsteatern hade behov av var i och med tillkomsten av dessa båda anläggningar i själva verket färdigutvecklade, och någon egentlig vidareutveckling inom detta område förekom knappast mer. Under de följande decennierna inriktades intresset i stället på att ge de enskilda utrymmena större volym; framför allt skulle man ägna stor uppmärksamhet åt genomförandet av utvidgade och ännu mer differentierade kommunikationer. Förverkligandet av dessa moment kom i sin tur att återverka på ytterarkitekturen.

ÅSKÅDARRUMMEN

De båda teaterhusens åskådarrum var typiska representanter för den utvecklade borgerliga 1800-talsteatern, såväl i fråga om planlösning och uppbyggnad som färgsättning och typ av utsmyckning. De är anlagda som centralrum. De vitmålade radbarriärerna och avantscenlogerna är dekorerade med förgylld ornamentik vars rikedom avtar vartefter raderna stiger i höjden. Stolklädseln är röd liksom övriga textila inslag. Vidare är salongernas och logernas ytterväggar målade eller klädda i rött. Vid sidan av den helt genom-

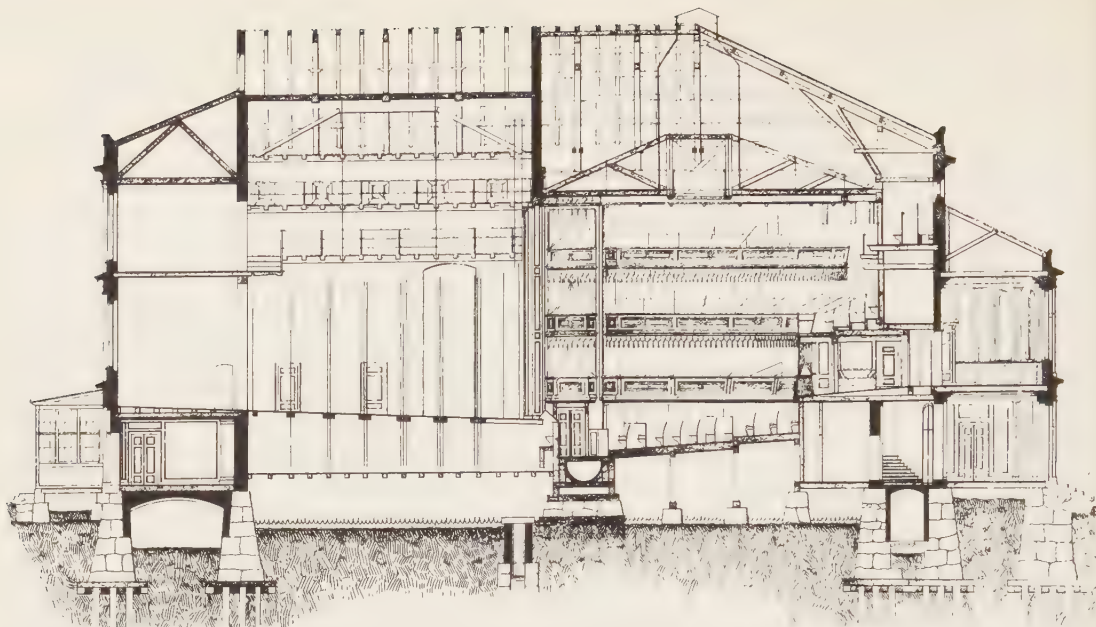


Nya teatern i Helsingfors. G P Chiewitz, tvärsektion. DTM.

förda färgställningen rött, vitt och guld tillkommer i bägge fallen också en polykrom, figural, cirkelrund plafondmålning.

Förutom åskådarrummens centrala karaktär är likheterna med Sempers salong i Dresden-teatern så allmänna att man knappast kan hävda att de svenska arkitekterna här tagit direkt intryck av Semper. På en punkt skiljer de sig till och med markant från Sempers salong. Det gäller sättet på vilket övergången mellan scenrum och salong har utformats; i Chiewitz' och Malmbergs salonger nådde den cirkelrunda plafondens periferi mot scenen fram till själva scenöppningen. I Dresden-teatern, som hade en betydligt större och djupare salong i förhållande till scenöppningen, nådde den runda plafonden inte så långt fram och förbindelsen mellan åskådarrummet och scenområdet skapades här av ett ut mot salongen sig vidgande proscenievalv. Semper föredrog som tidigare framhållits av akustiska skäl en sådan scenmynning; av samma orsaker bannlyste han också proscenieloger, därför att öppningarna skulle inverka menligt på ljudets spridning. Sempers akustiska resonemang kan ha varit för komplicerade för att vinna en omedelbar spridning och det är kanske naturligt att hans för tiden speciella scenöppningsform inte anammats.

I Helsingfors-teatern var scenöppningen endast en stor rektangulär öppning med svagt bågformad övre avslutning. "Proscenium, utan kolonner eller pilastrar, utgör endast en bred, i hvitt och guld ornerad hvälfad ram till den tafla som scenen erbjuder; för att bryta den enformiga linien af ett sådant



Nya teatern i Helsingfors. G P Chiewitz, längdsektion, efter Tidskrift för byggnadskonst och ingenjörsvetenskap 1863.

hvalf är som slut i detsamma anbragt ett ornament omslutande en sköld med Helsingfors vapen”. Så lyder Chiewitz’ egen beskrivning av scenöppningen.

Scenöppningen i Göteborgs-teatern kan också den bäst liknas vid en tavelram. Den är dock i viss mån arkitektoniskt sammanbunden med salongen genom att det entablement som ligger över första och andra radens avantscen samtidigt bär såväl tredje radens avantscenloge som scenöppningens bågliknande övre avslutning.

När Chiewitz beskriver sin salong tar han först upp den cirkelrunda plafonden, vilket är betecknande då plafonden här har avgörande betydelse för åskådarrummets eftersträfvade centralkaraktär. Rummets egentliga form och radernas lopp beskriver i själva verket i plan ett grunt U:

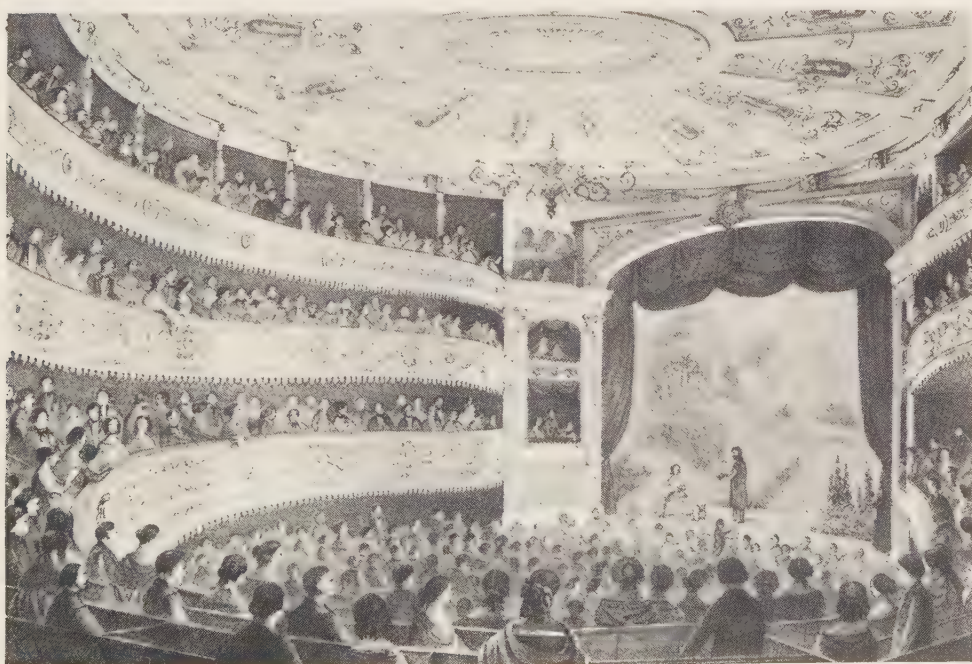
Denna [plafonden] är omgifven med ett listverk, som, utgörande kröning av avant-scenlogerna, utlöper från dessas hörn åt fonden och bildar taklist, hwilken omsluter sjelfva salongen, under det den skiljer dessa tak från taket öfver logerna, hwilket ligger så mycket lägre som listverket är högt; logeplafonderna äro indelade i lika många delar, som det finns logeafdelningar, fördelade genom radier gående tvärbalkar liggande i samman plan som nedre kanten af nyssnämnda list; den inre eller salongsplafonden är omgifven af en rik, i full cirkel gående bård i guld, purpur och hvitt; likaså kronhålet, endast med den skillnaden att här, för att höja taket är färgen blå. Planen mellan kronhålet och taklisten är genom radier delad i nio fält, omslutna af hvita, med guldornament prydda ramstycken; i dessa fält äro på ljusblå botten med lätta skyar de nio musorna i olja målade af Hofmålaren Ekman; mot avantscenen bildar plafonden ett triangulärt fält i hvarje hörn: hvaruti äro anbragta medaljonger, som, på samma grund som plafonden, prydas utaf två små skålmska, af nämnde mästare målade kärleksgudar.

Teatersalongen i Göteborg konstruerades i högre grad som ett centralrum än som var fallet i Helsingfors. I Malmbergs salong, som säges ha en "utmärkt vacker och ändamålsenlig konstruktion",⁵ beskriver också salongens omfattningsmurar en cirkel och radernas barriärer upprepar denna kurva. Den runda plafonden med sina bärande karyatider får här till uppgift att fullända intrycket av centralrum:

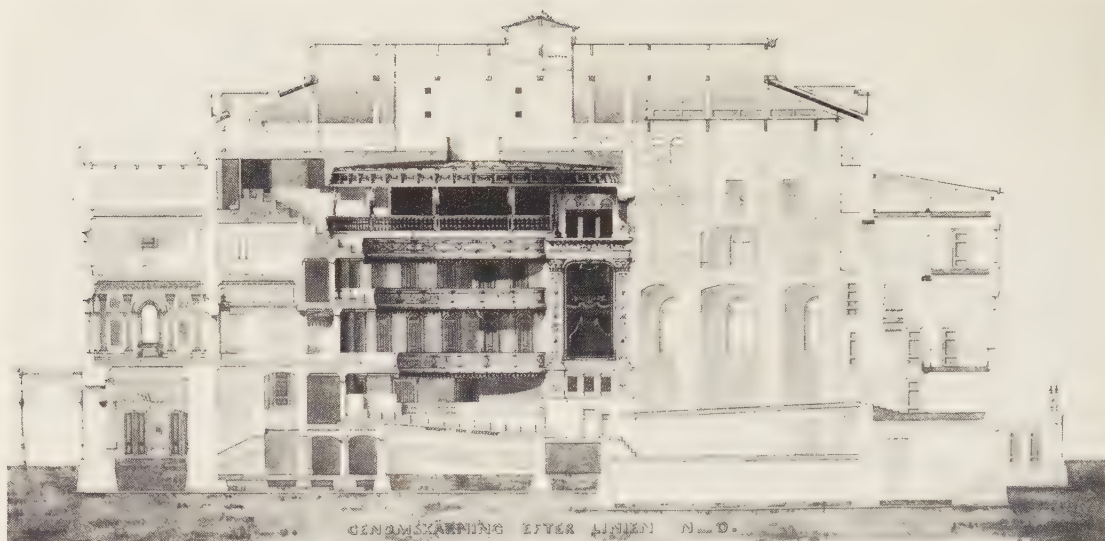
Den något hvälfda alldeles cirkelrunda plafonden är genom ornerade ramar afdelad i 12 fält, af hvilka åtta uppbäras från galleriet genom åtta stycken pilastrar med lika många fristående qvinliga karyatider. På midten af den rika sculpturen i hvarje fält är anbragt en nisch, hvaruti i hvitt på röd botten äro målade qvinnliga allegoriska dels dansande dels spelande figurer.

En särdeles rik taklist, med 48 större konsoller och lika många guirlander, utgör yttersta cirkel af den sig därifrån höjande plafonden.⁶

Barriärerna i Helsingfors-salongen är indelade i speglar vari de förgyllda ornamenten applicerats. Härmed framstår ornamentiken som underordnad barriärernas och avantscenlogernas konstruktion. Den konstruktiva beto-



Nya teatern i Göteborg, litografi ur Göteborg framställt i taflor 1860.



Nya teatern i Göteborg. B C Malmberg, längdsektion 1855. KB.

ningen, som för övrigt också kännetecknar Dresden-teaterns salong, gör att salongen i Helsingfors-teatern å ena sidan verkar ålderdomligare än salongen i Göteborg, men å andra sidan mer präglad av solennitet än denna, där en gladare, mindre vördnadsbjudande feststämning förefaller att råda. Det mera lättsamma uttryck som Göteborgs-salongen förmedlar hänger till stor del samman med den ornamentala utsmyckningens art. Här är spegelindelnningen slopad och ornamentiken flödar i ett obrutet sammanhang över barriärerna.

I sitt förord till ritningarna framhåller Malmberg uttryckligen att salongens dekoration till komposition såväl som till utförande är ornamentbildhuggaren Carl Ahlborns verk. Den från Braunschweig bördige Ahlborn, sedan 1841 bosatt i Stockholm, är alltså den ensamt ansvarige för salongens utsmyckning i sin helhet och hans insats är följaktligen värd att uppmärksammas. Men det finns ytterligare ett skäl att framhålla Ahlborn; det är nämligen han som nu, i och med arbetena i Göteborgs-salongen, introducerar en ny ornamentalt stil i den svenska teaterbyggnaden; en stil som är ny såväl till motivutformningen som till sitt tekniska utförande. Det är en stil som i hög grad är anpassad till gjuttekniken. Artikelförfattaren i *Tidning för theater och musik* har också uppmärksammat detta förhållande:

... barriärerna å logeraterna äro ej såsom på öfvriga theatrar förfärdigade af trä, utan listverket å densamma är draget i bruk och gips från centrum. De äro ej heller uppdelade i fyllningar, utan bilda fortlöpande listverk och en rik ornering med purpurrött och guld samt med tofsar utstofferade languetter.

Salongens dekorering säges vidare vara

... hållen i praktfull fransk renaissance-stil med sina starka upphöjningar och fria lekande snörklar och quistar om hvarandra//och här och där emblemer, hufvuden och figurer.

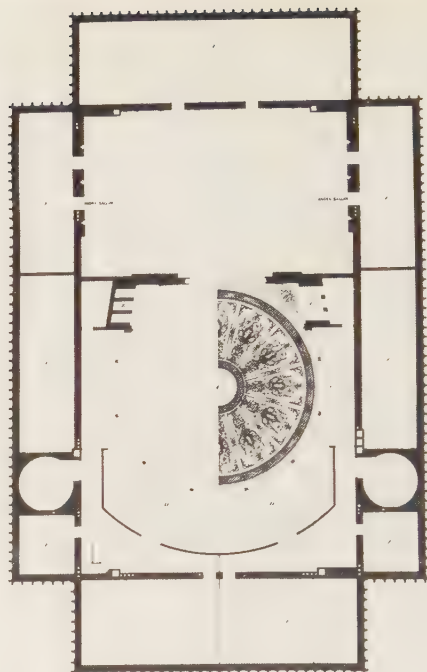
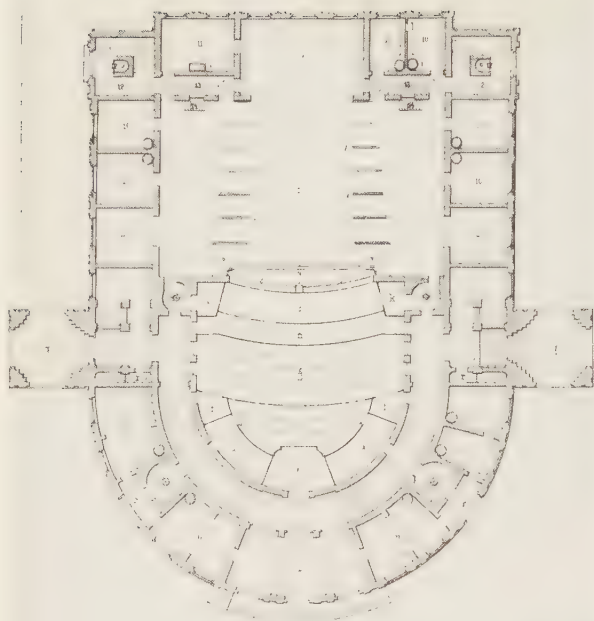
I samband med arbetena i Mindre teatern i Stockholm senare samma år kallas hans stil i en tidningsnotis för "parisisk".⁷ Den stil som Ahlborn personligen introducerar betecknar en markant brytning med empiretidens ornamantik. Denna 1850-talsornamentik framstår i jämförelse med den tidigare rådande stilen som obunden och flödande rik. Men sedd i relation till den fortsatta utvecklingen under 1800-talets senare del är den dock alltså ytmässig och måttfull.

Det är uppenbart att artikelförfattaren i *Tidning för theater och musik* ur alla aspekter varit imponerad av Nya teaterns salong och drar sig inte för påståendet att "... hvad särskilt salongen angår erkännes allmänt att densamma öfverträffar alla utländska ...". Salongen liknas vidare vid Kungliga operans i Berlin: "... det hela är hållet i ungefär samma stil som salongen i Kungl. operan i Berlin med den skillnaden att denna har mer målning, men mindre skulptur än vår," och han tillägger att Göteborgs-salongen i proportion till sin storlek "... hvad elegansen beträffar fullt ut torde kunna mäta sig med den berlinska ...".

Likheten var Berlin-operan,⁸ vars mest iögonfallande drag var en mycket djup prosceiekonstruktion, är inte påfallande. Det finns överensstämmelser, både konstruktiva och ornamentala; de är likväl för allmänna för att motivera något tal om påverkan. Syftet med komparationen får här snarare anses vara ett sätt att förhärlika salongen i Göteborg.

ÅSKÅDARPLATSERNA

Hur åskådarplatserna i Helsingfors-salongen benämndes och hur de var utformade framgår mycket klart av Chiewitz' byggnadsbeskrivning. Salongens golv indelades i amfiteater, parterrlögar och parterr. Amfiteatern i fonden och parterrlögarerna på salongens sidor låg högre än den egentliga parterren. På amfiteatern, i parterrlögarerna och på hela första raden satt man på separata, stoppade stolar, klädda med rött tyg. Sittplatserna på parterr bestod däremot av fasta bänkrader som var stoppade och tygklädda. Parterrens sittplatser var alltså mindre bekvämt utformade än de nyss nämnda. Men framför parterren och närmast orkesterdiket fanns ytterligare två rader "verkliga, stoppade, länstolar med rörliga sitsar." Att dessa främsta bänkrader erhållit en så komfortabel utformning visar att amfiteaterns ställning som förnämsta plats på salongens golvplan nu delas med platserna närmast scenen. Till de attraktiva platserna räknades också första och andra radens avantscenlögar. Lögarerna var möblerade som små kabinett med lösa stolar,



Tv Nya teatern i Helsingfors, entréplan (efter Tidskrift för byggnadskonst och ingenjörsvetenskap 1863), th Nya teatern i Göteborg, plan över galleriet med plafonden 1855, KB.

soffa, bord och spegel. I varje avantscenloge fanns plats för 7 personer. Jämställd med avantscenlogerna i fråga om förnämitet eller kommande därnäst var andra radens fondloge. I denna loge satt man nämligen också på separata stoppade stolar. Övriga loger på andra raden hade fasta, stoppade bänkar. Tredje raden, som i likhet med första och andra raden indelades i loger med låga mellanväggar, hade sittplatser i form av fasta bänkar som var tygklädda, men inte stoppade. Ett fondgalleri för ståplatspublik anslöt till tredje raden.

Byggnadsritningarna till Göteborgs-teatern visar att platsindelningen på salongens golv överensstämde med den i Helsingfors i så måtto att den var försedd med förhöjd amfiteater i fonden och förhöjda parterrerloger på sidorna. Hur de respektive sittplatserna var utformade framgår däremot inte av någon tillgänglig källa, inte heller om övriga platser på salongens golv ursprungligen benämndes parterr eller nedre amfiteater. Första och andra raden indelades i loger med separata ingångar från korridoren. Tredje raden däremot var då som nu helt öppen. Galleriet, som alltså löper över tredje raden bakom karyatiderna och därmed befinner sig utanför den egentliga salongens rumsbildning, hade ursprungligen endast sittplatser i fonden, medan dess sidor var reserverade för ståplatspublik. Första radens förnämitet framhävs genom att denna rad erhöll högre takhöjd än de övriga. Göteborgsteaterns avantscenloger byggdes ovanligt breda, bredare än vad som veterli-



Nya teatern i Göteborg. Kungligt besök i första radens fondloge 1936. Teaterhistoriska museet, Göteborg.

gen tidigare förekommit i en svensk teaterbyggnad. Denna omständighet kan ha bidragit till att den nyss citerade artikelförfattaren kommit att tänka på Berlin-operan. I varje loge fanns plats för tio personer – man skulle sitta fem i bredd. ”De äro emellertid så rymliga att utom dessa 10 personer ytterligare ett lika stort antal bekvämt skulle kunna ta sig en svängom inom dessa väggar.”⁹ Den absolut förnämsta platsen såväl i Helsingfors-teatern som i Göteborgs-teatern var emellertid första radens fondloge, vilket bl a framgår av att logerna är arkitektoniskt framhävda som i en hovteater. Om dessa fondloger uppges också att de vid behov skulle tjänstgöra som kejserlig, respektive kunglig loge. Fondlogerna var försedda med förrum som kunde avskiljas från övriga publika lokaler.

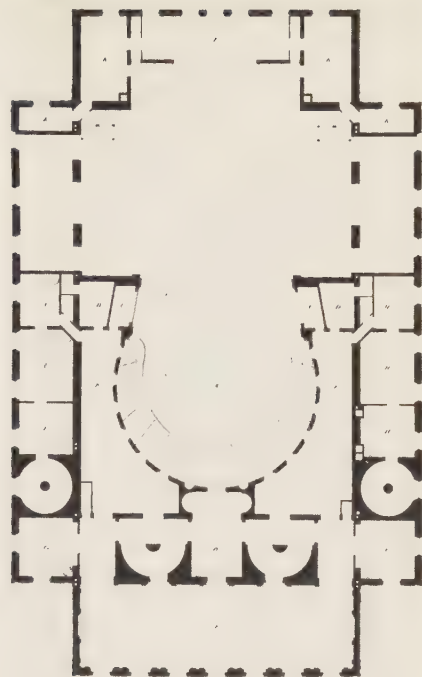
KOMMUNIKATIONERNA

I den funktionellt betingade planlösningstyp som Dresden-teatern representerar och som tillämpas av Chiewitz och Malmberg ingår som karaktäristiskt led ett differentierat och symmetriskt anlagt kommunikationssystem. Såväl de invändiga kommunikationsvägarna som förbindelserna med det fria är i Chiewitz’ och Malmbergs teaterbyggnader följaktligen betydligt mer avancerade än någonsin tidigare.

Det tidiga 1800-talets svenska teaterbyggnader hade i nybyggnadsskedet sällan mer än en publikingång, nämligen huvudentrén som ledde till teaterns vestibul eller förstuga. Härifrån tog man sig sedan via korridoren runt salongen till amfiteatern eller parterren. Raderna var tillgängliga via en eller två spiraltrappor förlagda till korridorens främre eller bortsidor. I flera fall har dessa spiraltrappor dessutom varit öppna. Eftersom nybyggnadsritningar till dessa tidiga 1800-talsbyggnader i mycket ringa omfattning är bevarade är det emellertid svårt att ge någon helt riktig och fullständig bild av hur trappor och invändiga förbindelser vanligtvis var förlagda. Kommunikationsarrangemangen – liksom det utrymme de upptog inom byggnaden – varierade naturligtvis, men säkert är att de överlag var ogenomtänkta och osystematiska och att en någorlunda snabb utrymning av lokalen i händelse av brand därför i många fall var en omöjlighet. Att förhållandena efterhand kom att betraktas som i hög grad otillfredsställande bekräftas av det faktum, att äldre teaterbyggnader som varit i bruk under 1800-talets lopp undantagslöst uppvisar ombyggda trapps-system och sekundärt upptagna utgångar. För att ge plats för större trappor och i många fall även kompletterande trappförbindelser har man i huvudsak haft två möjligheter; antingen har man fått utnyttja befintliga smårum invid vestibul och foajélokal eller också har man förlagt nya trappor i tillbyggda trapphus.

Helsingfors-teatern som i så stor utsträckning kopierar Dresden-teatern har också övertagit denna byggnads disponering av kommunikationsvägarna om än i modifierad form. Från gavelentréns vestibul nåddes, via korridoren runt salongen och genom ett antal dörrar, amfiteatern, parterrlogerna och parterren. Men salongens korridor var också tillgänglig via två entréer förlagda till byggnadens långsidor. I anslutning till sidoentréerna låg trappförbindelserna till första och andra raden. Dessa trappor var relativt rymliga och löpte i raka lopp. Publik som anlände i ekipage skulle anlita sidoentréerna. Dessa var i Helsingfors-teatern indragna i byggnadskroppen, medan de i Dresden-teatern var förlagda till egna utskjutande trapphus. Exteriörmarkeringen inskränkte sig till täckta, framförliggande uppfarter.

Teaterbyggnadens scenparti var försett med två ingångar förlagda till var sin sida av denna byggnadsdel. Härifrån nåddes via förstugor och trappor med raka lopp dels scenen och dels den entresolerade övervåningen. Men scenen stod dessutom i direkt förbindelse med det fria via en ramp, en sk kobrygga, som från gaveln ledde till scenens undre golv, för övrigt i en utformning som mycket nära ansluter till motsvarande i Dresden-teatern. Kobryggan skulle användas då "vagnar och levande djur" skulle transporteras till scenen.



Nya teatern i Göteborg. B C Malmberg, plan av första raden 1855. KB.

Göteborgs-teaterns kommunikationssystem var i nybyggnadsskedet ungefär lika utvecklat som i Helsingfors-teatern men det disponerades efter ett annat mönster. Tredje raden nåddes direkt från det fria via separata förstugor och trapphus med spiraltrappor förlagda till byggnadens sidor. Övriga åskådarplatser var tillgängliga via huvudentréns vestibul. Härifrån ledde två trappor i svängda lopp till de båda nedre raderna. Trapporna var förlagda till var sin sida om den raka mittrappa som från vestibulen ledde till korridoren runt salongens golvplan, varifrån man sedan kunde träda in på amfiteater och parterr genom ett antal dörrar. Korridoren runt salongen och därmed även vestibulen var dessutom tillgänglig från två entréer förlagda till byggnadens sidor.

Scenen och scenområdet hade två ingångar förlagda till gaveln; de sceniska utrymmena var också tillgängliga via två ingångar förlagda till denna byggnadsdels sidor. Sidoingångarna var i första hand avsedda för orkestermedlemmar som härifrån via förstugor och utrymmen för instrument och instrumentfodral kom direkt till sina platser. En motsvarighet till Helsingfors-teaterns kobrygga är i Göteborgs-teatern de lutande uppfarter på byggnadens gavel, som direkt från det fria leder till scengolvet.

Tilläggas kan att de båda teaterhusens publika kommunikationsvägar också fick betjäna diverse bostadslägenheter som fanns inom byggnaderna och som var avsedda för olika befattningshavare vid teatern, såsom teaterdirektören, maskinisten m fl.

BIUTRYMMEN

Med hjälp av byggnadsritningarna och Chiewitz' kommentarer till dessa får vi en god inblick i Helsingfors-teaterns biutrymmen och deras funktioner. Bilokalerna inrymdes i den tvåvånga kringbyggnad som löpte runt salongen och utefter scenens sidor. Samtliga publika utrymmen utom ett schweizeri på byggnadens baksida inrymdes i den del som närmast anslöt till salongen. I det semperska kompositionsschemat ingår långa svängda promenadfoajér förlagda runt salongens korridorer som ett karaktäristiskt element. Något utrymme för foajéer av detta slag fanns emellertid inte i Helsingfors-teatern, eftersom utrymmet mellan korridoren och byggnadens yttermurar i sin helhet uppdelades av radiellt ställda väggar i rum av varierande storlek, varibland även trapphusen ingick.

I anslutning till mittentréns förstuga fanns biljettkontor och kapp- och toalettrum för amfiteaterns publik. I förbindelse med de stora sidoentréerna låg "beqvämlighetsrum" för de "bättre platsernas publik". Dessa utrymmen var mycket små men försedda med förrum. Klosett fanns för övrigt också i anslutning till "hovlogens" kabinett. Tredje radens "beqvämlighetsrum" var förlagda till tredje radens trapphus där de inrymdes under trapploppet i bottenplanet. Utrymmet medgav här inte något förrum.

I bottenvåningen låg vidare tredje radens restaurationslokaler och ett "rökrum med murade draghåll". Restaurationen nåddes både från vestibulen och från den ena av tredje radens förstugor. Rökrummet, som troligen var gemensamt för hela teatern oavsett rang, var emellertid tillgängligt först sedan man passerat tredje radens förstuga.

Utrymmena däröver i nivå mellan första och andra raden upptogs av en publikfoajé som i exteriören markerades av huvudfasadens fem mittersta fönsteraxlar. Foajén var avsedd för publik från de nedre raderna och från amfiteater och parterr. Till publikfoajén anknöt vidare "för skilda kotterier afsedda serveringsrum". På detta plan fanns också restauration avsedd för första och andra raden samt för amfiteater och parterr.

I scendelens tvåvånga kringbyggnad, som delvis var entresolerad, inrymdes scenens bilokaler. Vidare var vissa av restaurationens ekonomilokaler förlagda hit. Schweizeriets ekonomilokaler var inrymda i bottenvåningen bakom scenen. Serveringen försiggick däremot i en utbyggnad av trä som anslöt till husets baksida.

I nivå med scengolvet låg på scenens båda sidor kulissmagasin, och i fonden fanns ett utrymme som tjänstgjorde dels som förlängning av scenen och dels som repetitionslokal. Dessa utrymmen sträckte sig genom hela våningshöj-

den. För orkesterns medlemmar fanns särskilda kapprum med plats för instrument och ytterligare ett rum för instrumentförvaring. Bakom scenens ena sida hade maskinisten sitt arbetsrum och i direkt anslutning till scenen fanns sex klädloger. I den entresolerade delen, bakom scenen, fanns ett litet rum för teaterbiblioteket och där intill ett annat mindre rum som var planerat "för regissör eller som bostad åt en garderobssköterska". En bostad om ett rum och kök för maskinisten låg också i detta plan. Klosetter för scenpersonal fanns att tillgå på två sidor om scenen där de inrymdes i trappornas pelare.

Scenvinden var tillräckligt hög "för att tillåta såväl fonder som ridåer att upphissas utan att rullas, hwilket medför en ofantlig besparing i slitningskostnad å dekorationer samt utrymme i plan". På scenvindens sidor fanns dels garderob och dels utrymme för "effekter". Dekorationsverkstaden hade sin plats i en utbyggnad över det utrymme som motsvarade scenens förlängning.

I Göteborgs-teatern har Malmberg förlagt samtliga lokaler avsedda för publiken i den del av byggnaden som ansluter till salongen. Restaurationen förlades till souterrängvåningen; under salongen och i omedelbar anslutning därtill låg de nödvändiga ekonomiutrymmena. Göteborgs-teaterns restauration förefaller inte ha varit bestämd för någon speciell publikkategori; antagligen var den från början tillgänglig också för icke teaterbesökande.

Göteborgs-teatern hade av ritningarna att döma i nybyggnadsskedet inga särskilda utrymmen för publikens ytterkläder. Sannolikt hängdes dessa på numrerade krokar på korridorens väggar. Samma system tillämpades för övrigt också i Helsingfors-teatern för åskådare på parterr och rader. Ett toaletttrum, bestående av ett stort förrum och två toaletter, fanns däremot i anslutning till vestibulen. Publika toaletter för damer fanns dessutom vid första och andra raden.

Teaterns publikfoajé är förlagd till första våningen, över vestibulen, där den upptar sju fönsteraxlar. Mindre serveringsrum omgav ursprungligen den stora foajélokalen. Foajén kunde utnyttjas av samtliga publikkategorier, men det är dock tveksamt om också tredje radens publik hade tillgång dit. Något särskilt utrymme för denna publikkategori, vare sig restauration eller foajé, markeras ej på ritningarna. Liksom fallet var i Helsingfors har denna del av publiken säkerligen hållits isolerad från byggnadens övriga delar; i Malmbergs teaterhus var det dock möjligt att på ett någorlunda naturligt sätt ta sig från tredje raden till publikfoajén via andra radens korridor.

Förutom dekorationsmålarverkstad och vissa dekorationsmagasin hade Malmberg förlagt scenens biutrymmen till byggnadens scenparti. I källarpla-

net under scennivån förlades snickarverkstad och ett möbel- och attributmagasin. Bägge dessa rum stod i förbindelse med scenen; snickarverkstaden kunde även nås direkt utifrån.

Orkesterpersonalen kunde också, som tidigare nämnts, direkt utifrån nå sina regioner med utrymmen för instrument och instrumentfodral. Byggnadens scenparti var liksom i Helsingfors-teatern entresolerat. Men runt själva scenhuset sträckte sig genom hela våningshöjden dels uteder scenens sidor magasinutrymmen för dekorationer och dels bakom scenen en skådespelarfoajé. Skådespelarfoajén kunde vid behov tjänstgöra som förlängning till scenen.

I nivå med scengolvet fanns vidare vissa utrymmen för teatergarderoben. Ytterligare två mindre rum var belägna vid scenens sidor; det ena var avsett för maskinisten och det andra skulle vara perukmagasin. Fyra förhållandevis rymliga klädloger för kvinnliga skådespelare försedda med eldstäder och toaletter återfanns också på detta plan och de hade direkt anslutning till scenen. Över dessa loger fanns ytterligare två större och två mindre klädloger för manliga skådespelare.

I den översta våningen inrymdes teaterbiblioteket och ett rum för rekvisita. På detta våningsplan fanns också flera dekorationsmagasin uteder scenhusets sidor och vidare i byggnadens totala utsträckning. Brandmuren mellan scen och salong var därför genombruten för passage.

Dekorationsverkstaden, slutligen, låg ovanpå tredje radens galleri framför kronvinden och erhöll dagsljus såväl från sidofönster som från ett takfönster.

Vid en jämförelse mellan teaterbyggnadernas biutrymmen framstår Göteborgs-teaterns utrymmen för scenen som rymligare. Här finns t ex flera och större dekorationsutrymmen; likaså är klädlogerna rymligare och flera till antalet. Men i övrigt sammanfaller på det hela taget arten av utrymmen liksom även placeringen inom byggnaden – ett undantag är dekorationsverkstadens placering.¹

När det gäller teatern i Helsingfors är, som redan framhållits, inflytandet från Semper och Hovteatern i Dresden uppenbart. De sceniska biutrymmena och deras kommunikationer överensstämmer också till funktion och disponering i stora drag med Dresden-teaterns. Man kan också peka på detaljer som kobryggans utformning och repetitionssalen, som vid behov tjänstgör som scenens förlängning. Dresden-teatern var dock mycket större än Helsingfors-teatern och dess verksamhetsområde betydligt mer omfattande, varför det i denna teater fanns flera funktionella krav som skulle tillgodoses. I Dresden-teatern fanns t ex stora repetitionssalar för kör och balett, besöksloger för skådespelare, diverse specialiserade rekvisitamagasin, statist-

garderob etc. Vidare förekom vissa rumstyper i flera upplagor; så var t ex skådespelarlogerna mångdubbelt fler i Dresden-teatern än i teatern i Helsingfors.

BELYSNING, SCENMASKINERI, DEKORATIONER

Nya teatern i Helsingfors projekterades redan i första versionen från år 1853 för lysgas. När teatern sedermera invigdes var alltså denna belysningsform en fullständig nyhet för Helsingfors och Finland, och man kan lätt föreställa sig att detta nya slags ljus måste ha gjort ett nästan chockartat intryck på dem som såg det för första gången invigningsåret:

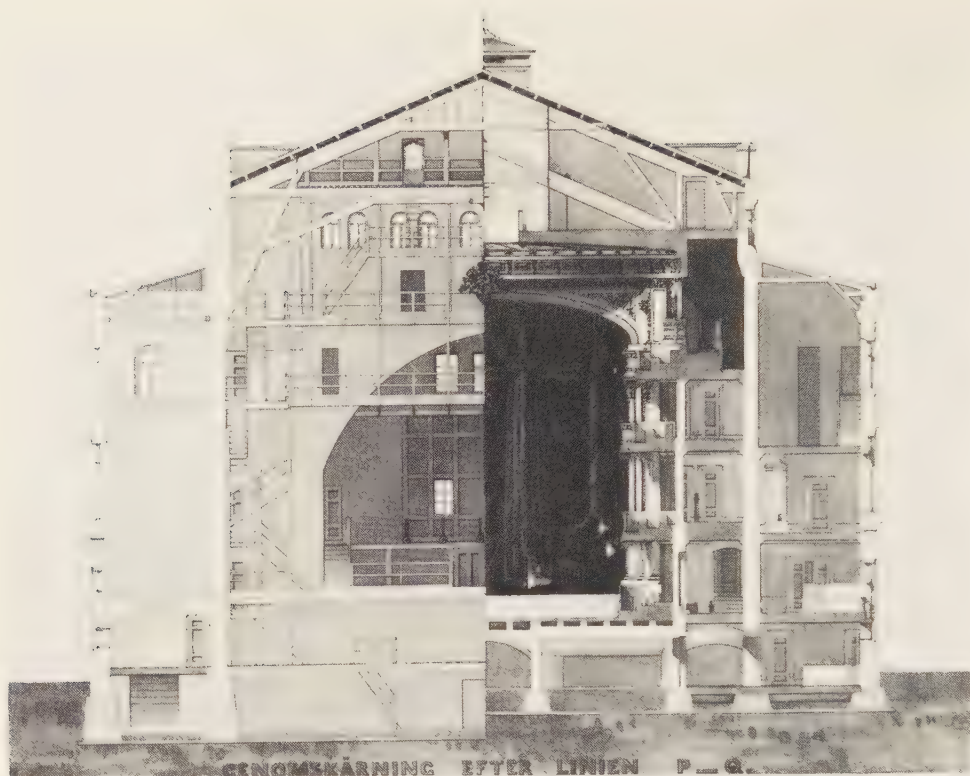
Gasbelysningens lågor//spredo ett sken starkare än den bäst eklärerade balsalong. Scen och salong fullt ut belysta, gävo den mest bländande anblick. Tre dekorationer artistiskt utförda av Gropius förevisades. Aldrig har man i Helsingfors eller Finland sett något ditåt i perspektiv eller ljuseffekter med konst frambragta.²

Den internationellt verksamme teaterdekoratören Paul Gropius hade i Berlin-verkstan förutom dekorationerna också levererat en tablåridå med en vy av Helsingfors och vidare den ljuskrona för åttio gaslågor som upplyste salongen. Enligt Chiewitz var för övrigt upplysningen om att Gropius stod för dekorationerna tillräckligt för att "utan vidare ordande gifva tillkänna beskaffenheten af dekorationerna."

Av Chiewitz får vi också reda på att teaterns gasledning installerades av en viss "herr Malmberg s:r, maskinist vid Nya Theatern i Stockholm".³ Samme Malmberg hade också konstruerat den nya teaterbyggnadens scenmaskineri.

När det gällde scentekniska frågor hade Chiewitz konsulterat Mindre teaterns direktör Edvard Stjernström och skådespelaren och teaterledaren Walter Åhman, och det torde vara uppenbart att kontakten med Malmberg etablerats genom Stjernström. Malmberg som kom att stanna kvar i Helsingfors som den nya teaterns maskinmästare avslutade således sin befattning vid Mindre teatern i Stockholm senast 1860. Hans syssla i Stockholm övertogs då av sonen S Malmberg.⁴

I Sverige hade gasljus i förbindelse med teaterverksamhet sannolikt för första gången kommit till användning i Kungliga teatern, där armatur för sådan belysning installerades 1854. Men Nya teatern i Göteborg är av allt att döma den första svenska teaterbyggnad som både projekterats och byggts för den nya belysningsformen.⁵



Nya teatern i Göteborg. B C Malmberg, tvärsektion 1855. KB.

Edvard Stjernström synes redan under planeringen av den ännu ej färdiga Göteborgs-teaterns drift ha haft ett visst inflytande. Teaterstyrelsen skall bl a ha tänkt sig att Stjernström skulle överta den blivande teatern som ett slags filialavdelning till Mindre teatern i Stockholm. Dessa planer realiserades aldrig, men det blev dock Stjernström som fick inviga teatern. Eftersom Stjernström redan på ett tidigt stadium var involverad i Göteborgs-teaterns driftsplaner är det inte ägnat att förvåna att teaterns maskineri hade "byggts efter mönster af Mindre Teaterns men dock med begagnandet af den fulländning som utländska theatmaskinerier på senare tider undergått", och att konstruktören även i Göteborgs-teatern hette Malmberg och var maskinist vid Mindre teatern.⁶ Högst sannolikt är det alltså samme Malmberg som något år senare skulle resa till Helsingfors för att utföra motsvarande uppdrag i Chiewitz' nya teater. Möjligheten att det var Malmberg j:r, dvs S Malmberg, som var verksam i Göteborg kan emellertid inte helt uteslutas. Hur det än förhåller sig är det dock klart att de båda teatrarna erhöll scenmaskinerier som sinsemellan uppvisade många överensstämmelser, eftersom såväl Malmberg s:r som j:r omkring de aktuella tidpunkterna varit knutna till Mindre teatern och Edvard Stjernström. Även scendekorationerna kom att bli av identisk art i de båda teatrarna. Göteborgs-teatern hade nämligen också låtit beställa sina dekorationer hos Gropius i Berlin.⁷ Såväl på det scendekorativa som det scenmaskinella området framstår således de

båda teatrarna som goda representanter för en rådande europeiserad teaterstil, som i förening med teaterhusens arkitektoniska uppbyggnad i hög grad är utmärkande för den tillämpade teatern fr o m 1800-talets mitt.

VENTILATION, CENTRALVÄRME

Framför allt lysgasen medförde ventilationstekniska problem som man först senare under 1800-talet lärde sig lösa på ett mera tillfredsställande sätt. Ännu skedde all ventilation för salongens del genom kronhålet, som alltså hade avgörande betydelse för att nödvändig luftväxling skulle kunna äga rum. Värme och skämd luft kunde göra vistelsen på den övre raden och galleriet mycket oangenäm och efter gasljusets införande förvärrades tillståndet ytterligare. Salongens nedre regioner däremot krävde uppvärmning för att bli dräglig, åtminstone vintertid. Man hade också ofta besvär med drag; kall luft från scenvinden och från otäta dörrar sögs in i salongen upp mot kronhålet och passerade då framför allt publik som satt längre ner. Speciellt påtagligt blev draget i närheten av scenen.⁸

Borgerskapets utvecklade teatersalong var inte avsedd för en publik i ytterkläder och möjligheten till effektivare uppvärmning, särskilt aktuell i länder med kallt klimat, hade således stor betydelse för att den representativa miljö man skapat åt sig verkligen skulle komma till sin rätt. Införandet av de sk kalorifererna gjorde detta möjligt. Kaloriferer var ett slags centralvärmesystem med varmluft som leddes runt i byggnaden genom inmurade järnrör. Luften värmdes upp i värmekammare med hjälp av ugnar förlagda till källarregionerna. Systemet, som för Sveriges del var nytt på 1840-talet, skulle ganska snart ersättas av varmvattensystem. Varmluftssystemet betraktades allmänt som föråldrat vid 1800-talets slut.

Den första svenska teater som fick centralvärme var säkerligen Kungliga teatern där kaloriferer installerades 1848.⁹

Både teatern i Helsingfors och den i Göteborg projekterades för kaloriferer. I Helsingfors-teatern gick värmerören till andra våningen – sannolikt var det på samma sätt i Göteborgs-teatern – eftersom värmen från gasbelysningens lågor gjorde annan uppvärmning överflödigt högre upp.

Man kan med fog utgå ifrån att ventilations- och isoleringstekniska problem sysselsatte tidens arkitekter i mycket stor utsträckning. De erfarenheter inom detta fält som Chiewitz gjort när han arbetade med Helsingfors-teatern och som han delger läsarna i sin byggnadsbeskrivning kan därför ha sitt intresse att återge:

Hvad apparaterna för teaterns, korridorernas och salongens uppvärmande samt deras verkan vidkommer, så uppfyller de oklanderligt sitt ändamål, men just derigenom ha många svårigheter uppstått, som i små kalla teatrar alldeles icke förmärkas, nemligen alla de från både den församlade människomassan och från murarne i ett nytt hus genom värmen från såväl förenämnde apparater som ock från det stora antalet för upplysningen behöfliga lågor uppkommande ångor, hwilka uppströmma mot plafonden genom kronhålet i kronvinden samt upp mot taket öfver scenen, der de mot de kalla ytorna af yttertaken kondenseras och samla sig i digra vattendroppar, som nedfalla på golfven å scenen och kronvinden. I kronvinden har denna olägenhet nu till det mesta blifvit afhjelpat genom anbringandet af en tät trätrumma omkring kronhålet, räckande ända upp under vattaket, der den är försedd med draghåll för ångornas utlopp i fria luften; innan trumman anbringades och oaktadt taket är invändigt, under takstolarna, paneladt, uppvärmdes hela vattaket öfver kronhålet och rummet derintill, nästan till samma areal som salongen utgör, hvarigenom snön smälte på taket och vattnet rann ned till de frusna takrännorna, der det hämmades och inträngde genom plåtfalsarna i vinden och bildade ett opåräknat vattenflöde. Taket öfver scenen är, liksom det sistnämnda, invändigt paneladt och klädt med asphaltpilt, men ändå kan nyss berörda olägenhet icke fullkomligt förekommas, hvarför det är nödvändigt att vid teaterbyggnadernas uppförande i Norden vara betänkt på en så stor höjd, att en stängd vind kan anbringas öfver den s k snörvinden. – En omständighet som jag kommit underfund med; förunderligt nog hafva de petersburgska teaterbyggmästarna ej gjort något till förekommande af detta onda, ehuru man därstädes ej haft några betänkligheter för kostnaderna vid uppbyggandet af teatrar.¹

VATTENLEDNING

Teaterverksamhet inomhus har i alla tider varit förenad med stora brandrisker, men efter gasljusets införande ökade dessa risker betydligt. Speciellt många faror hotade i gasljusets barndom innan man helt ut insett vikten av en minutiöst noggrann eftersyn av ledningar och armatur. Explosioner förorsakade av läckor i gasledningarna var vanliga. Först på 1870-talet, efter de stora brandkatastrofer som ägde rum under detta decennium, fick man på allvar upp ögonen för teaterbrändernas ofta oerhörda vådor. Arkitekter och övervakande myndigheter började inse att det enda sättet att rädda sig undan en eldsvåda var en snabb utrymning av lokalen och att det därför i första hand gällde att vidtaga åtgärder för att underlätta en evakuering.

Vid tiden för Helsingfors- och Göteborgs-teatrarnas uppförande vågade man alltså förlita sig på det skydd som de installerade vattenledningarna förväntades erbjuda. Man förefaller alltså ännu inte ha räknat med att dessa bränder, ofta förorsakade av gasläckage, genom sitt explosionsartade förlopp

och våldsamma rökutveckling i de flesta fall gjorde det omöjligt att överhuvudtaget manövrera vattenledningarna. På följande sätt beskriver Chiewitz vattenledningen i Helsingfors-teatern:

Bredvid kalorifererna, under spiraltrappan, som går från nedre korridoren till kronvinden, äro på hvarje sida, i brandfria hvalf insatte tryckpumpar för att fylla å vinden stående vattenreservoirer, ifrån hvilka gå rörledningar med kranar och derpå anbragta slangar till teatervinden, teaterbalkongen, scenen, samt till sidorna i alla korridorer, der de äro gömda i för de samma uti salongsväggarne inrättade skåp så att vatten vid minsta tecken till eldfara alltid finnes tillhands att i första ögonblicket qväfva densamma.

Malmberg omnämner också Göteborgs-teaterns vattenledning i sitt förord, men en utförligare beskrivning av den ger *Tidning för theater och musik*:

Vid sidan om scenen åt kanalen till, är anbragt ett större engelskt pumpverk, medelst vilket man inom några minuter kan sätta hela huset under vatten, med tillhjälp af trenne ständigt fyllda reservoirer, af hvilka den ena är placerad på vinden ofvanför salongen och de båda andra vid sidan om scenen, ungefär i jämnhöjd med andra raden. Der andra radens barriere slutar vid avantscenen, är på hvardera sidan anbragt ett kacherat skåp i väggen, hvilket vid möjligen inträffande eldsvåda öppnas af dertill instruerad vaktmästare, vattenslangen uttages och strålen kan derifrån föras både öfver hela salongen och scenen. Dylika slangar äro anbragta äfven i de båda avantscenerna strax bredvid orkestern. Äfven på scenen finnas på hvardera sida 3:ne slangar. Vattenreservoirerna äro alltid fyllda med tillsammans närmare 2000 kubikfot vatten. Denna vattenledning bör, jemte de många serskillda ingångar, som hvarje logerad eger, inge de besökande fullkomlig trygghet.

Liknande vattenledningssystem förekom på utländska teatrar fr o m 1800-talets första hälft. Även Dresden-teatern hade en sådan anläggning;² likväl förintades den genom brand 1869. Branden utbröt under dagtid och veterligen kom aldrig vattenledningen till användning. Inte heller i Helsingfors-teatern hann dessa brandsläckningsanordningar tas i bruk när elden kom lös här en vårnatt 1863, knappa tre år efter invigningen.³

De båda teaterhusen var också försedda med brandmur mellan scen och salong. Av Malmbergs sätt att beskriva Göteborgs-teaterns brandmur framgår att en sådan anordning ännu inte tycks ha betraktats som självklar:

... vidare är ofvan ridåhvalfvet och salongen till skillnad emellan scenen och salongen en skiljemur av sten uppförd som vid inträffad eldfara hindrar eld att sprida sig öfver till salongen och således begränsar samt lättar släckningsarbetet.

EXTERIÖRARKITEKTUREN

Industrialismen och den åtföljande urbaniseringen ställde arkitekter och byggmästare inför ett otal nya uppgifter. Byggnader för helt nya verksamhetsgrenar skulle skapas, således hus som skulle fylla tidigare okända funktioner. Ett annat problem av renodlat rumsgestaltande natur innebar det faktum att alla byggnader för offentligt bruk skulle tjäna en betydligt större mängd människor än tidigare. Bilden komplicerades av att mängden människor hela tiden ökade samtidigt som kraven på den offentliga miljön steg. Uttryck som ”i enlighet med tidens fordringar” eller i teatersammanhang speciellt ”publikens krav på komfort” återkommer ofta och kan innefatta mycket; i stort sett gäller det önskemål eller krav som har att göra med representativ utformning, med hygien eller med säkerhet till liv och lem.

Arkitekten tvingades ta en mängd hänsyn inom de mest skiftande fält. Därav följde nödvändigheten att låta den invändiga dispositionen bli utgångspunkten i alla avseenden, också för gestaltningen av exteriören. Det sålunda ”inifrån skapade huset” representerade därför i förhållande till den föregående epokens arkitektur något i grunden nytt. Byggnadens funktionella ändamål blev avgörande på ett annat sätt än någonsin tidigare; den funktionella lösningen fick emellertid inte genomföras på bekostnad av planlösningens symmetri. Planen skulle helst bilda en rektangel och grupperingen av byggnadens delar skulle, liksom fasadens, göras utifrån en klart markerad mittaxel. Genom denna strävan efter symmetri, efter byggnadsvolyrnas harmoniska gruppering och inbördes odynamiska sammanfogning förblev i viss bemärkelse den klassiska traditionen förhärskande ända in på 1890-talet.

Teaterhuset var förvisso ingen nyskapelse av 1800-talet men grundvalen för den offentliga teaterbyggnadens gestalt förändrades avsevärt under detta sekel. Anpassningen till den ökande människomängden med dess krav på bekvämlighet i olika former var faktorer som i hög grad påverkade teaterbyggnadens utformning. Men här kommer också in alla de faktorer som hade att göra med den allt mer omfattande tekniska och dekorativa scenattiralj som tidens teaterverksamhet krävde. Ett tillgodoseende av alla dessa funktionsfaktorer inom en och samma byggnad gav en komplicerad inre rumssammanfogning till följd, vilken i förening med en ofta nödvändig sammanställning av utrymmen av starkt kontrasterande storlek framtvängde en yttergestaltning som i ovanligt hög grad betingades av den inre anordningen.

Kännetecknande för 1800-talsteatrarnas exteriörutformning fram till 1840 är att de i allmänhet har huvudfasaden förlagd till en bredsida, där den arkitektoniskt framhävda publikentrén bildar mittpunkt. Från och med



Teatern i Växjö. Foto Widén, Växjö, 1952.

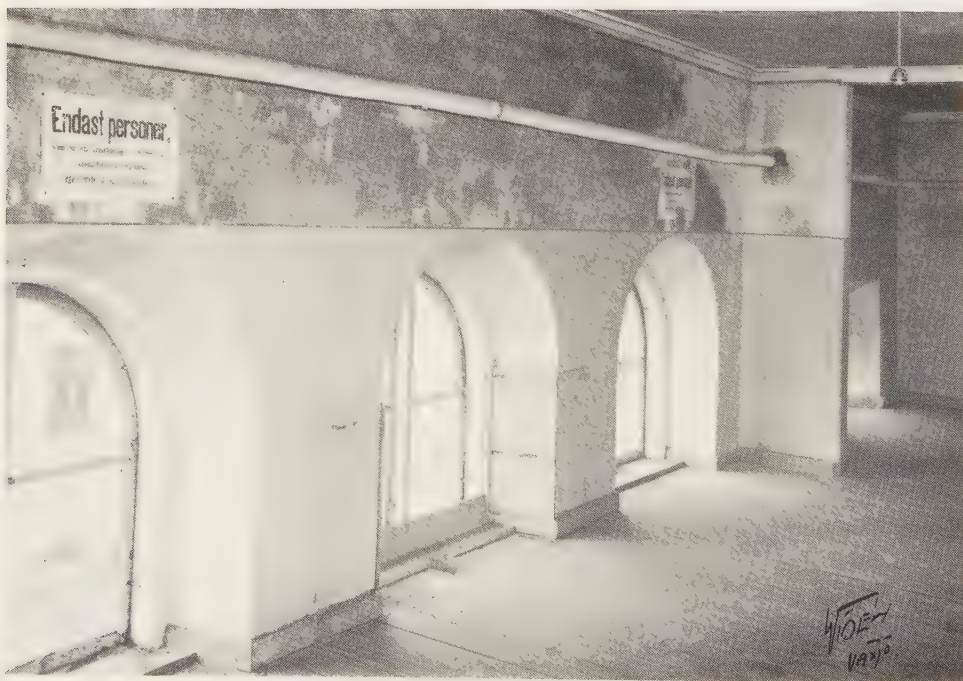
1840-talet däremot kom huvudentrén att förläggas till gavelfasaden. Detta kan visserligen tyckas vara en tillfällighet, eftersom det under ett helt decennium inte gäller mer än tre teatrar inom det svenska området, varav en, Nya teatern i Stockholm, till följd av rådande platsförhållanden knappast hade möjlighet till någon annan disposition. Sett i relation till den fortsatta utvecklingen framstår emellertid en disponering av byggnaden med huvudentré från gaveln i själva verket som ett första uttryck för den nya arkitekturuppfattning som är på väg, och som karaktäriseras av att den har sin utgångspunkt i byggnadens invändiga anordning. Ligger scen och salong i byggnadens längdriktning måste det anses vara mest rationellt att förlägga publikens entré till gaveln närmast salongen. En sådan disponering var i och för sig ingen nyhet för 1840-talet, men den hade under den nyklassicistiska epoken på grund av rådande estetisk uppfattning undanträngts. När denna planform nu blir dominerande betecknar den sålunda inom teaterbyggnadsarkitekturen det första steget mot en fullständig brytning med nyklassicismens kubiskt uppfattade och vertikalt betonade byggnad.

Teatern i Växjö ligger helt fritt och dess långsidor har en arkitektonisk artikulering i form av tre entrédörrar med omgivande pilastrar. Trots detta måste sidofasaderna anses vara helt underordnade gavelns entréfasad. Växjö-teaterns entréfasad uppvisar en rad karaktäristiska element som därefter blev förhärskande. Det gäller för det första de tre likformiga entréportalerna som leder in till förstugan, fönstren som omger portalerna och som motsvaras av innanförliggande mindre rum, varav det ena ofta togs i anspråk som biljettkontor. För det andra är det sättet på vilket det av entréportarna markerade

mittpartiet i bottenvåningen får sin fortsättning i övervåningens rundbågiga fönsteröppningar, som i det inre motsvaras av publikfoajén. Mittrummet står i förbindelse med två flankerande mindre rum, som i exteriören motsvaras av obetonade sidofönster. Specifikt för Växjö-teatern är emellertid att övervåningen ursprungligen var entresolerad i nivå med de stora fönstrens horisontala losholtz. I den övre delen, som hade samma planlösning som den undre, låg tidvis utskänkingslokal och foajé för tredje raden, medan den undre våningen, som ligger i nivå med första raden, utgjorde foajé för de "bättre platsernas publik".

En liknande fasadutformning och invändig disposition, men med den tredje våningen redovisad i fasaden, erhöll Nya teatern (sedermera Mindre teatern) i Stockholm redan 1842; till skillnad från Växjö-teatern hade Nya teatern emellertid en markant horisontalbetonad fasad.

Teatern i Norrköping (1850) fick en med Växjö-teatern överensstämmande exteriörutformning och dess gavelfasader uppvisade de nyss beskrivna elementen, som motsvarades av en bestämd inre rumsdistribution.⁴ De båda



Teatern i Växjö. Kafélokal på andra raden, före restaureringen 1952. Foto Widén, Växjö.



Teatern i Norrköping, före rivningen 1905. Norrköpings museum.

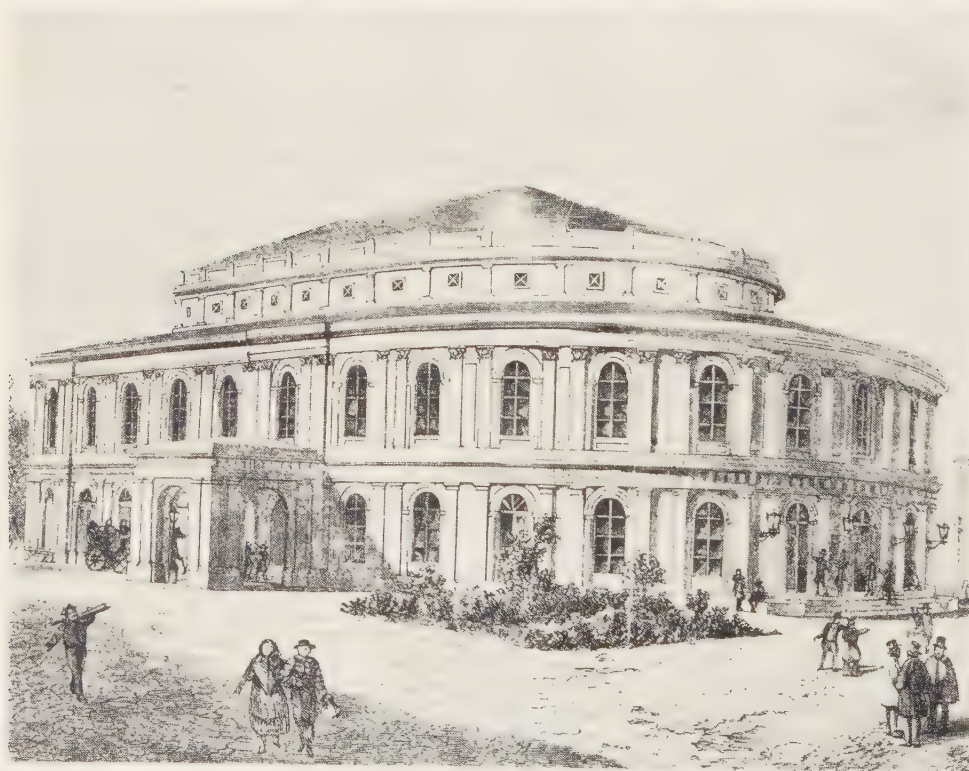
teaterhusen hade ett fritt läge men förefaller inte varit menade att ses från alla sidor. Deras bakre gavlar måste nämligen med sina anspråkslösa och oartikulerade tillbyggnader ha framstått som veritabla baksidor.⁵

Teatern i Örebro (1853) är försedd med stora sidobyggnader och skiljer sig därigenom från de båda övriga. Bortsett härifrån överensstämmer emellertid dess entréfasad i grova drag med motsvarigheterna i Växjö och Norrköping. I Örebro-teatern kan det dock knappast ha varit möjligt att få plats med en foajélokal bakom de fem mellersta fönsteraxlarna, eftersom avståndet från byggnadens yttervägg till salongens fondvägg här är mycket litet. De tre entréportalerna ledde således inte till en förstuga utan direkt till salongens korridor. Man kan vidare lägga märke till att Örebro-teatern saknar antikiserande arkitekturdetaljer. Av en avbildning på aktiebrevet framgår dessutom att man från början tänkt sig att teaterns samtliga fönster i bottenvåningen skulle ha en fempassformad övre avslutning, en intressant detalj med tanke på att någon anknytning till medeltidsarkitekturen i övrigt inte förekommer inom 1800-talets teaterbyggnadsarkitektur.

Nästa etapp mot en fri arkitekturgestaltning utgjorde tillkomsten av teatertrarna i Helsingfors och Göteborg. De båda teaterbyggnaderna planerades från början för ett fritt läge. De utformades som monumentalbyggnader och kom delvis att omges av parkanläggningar. Huvudentrén förlades till ena gaveln; övriga fasader, som också försågs med ingångar, utformades emellertid så att inget tvivel kunde råda om hur teaterlokalens inre delar disponerades i förhållande till exteriören. Genom en mer direkt tillämpning av det Semperska kompositionssystemet i Helsingfors-teatern kan det tyckas som Chiewitz här gått längre än Malmberg i Göteborg i fråga om fri gestaltning,



Teatern i Örebro, xylografi ur Svenska Familjejournalen 1875.



Nya teatern i Helsingfors, xylografi ur Tidskrift för Byggnadskonst och ingenjörsvetenskap 1863.

särskilt som salongens runda form direkt avspeglas i exteriören. Ett närmare studium torde dock ge vid handen att de båda byggnaderna i detta avseende kan sägas befinna sig i ungefär samma utvecklingsstadium. Chiewitz ger i sin byggnadsbeskrivning en motivering till varför han valt det semperska kompositionsschemat. Han nämner likväl inte Sempers namn:

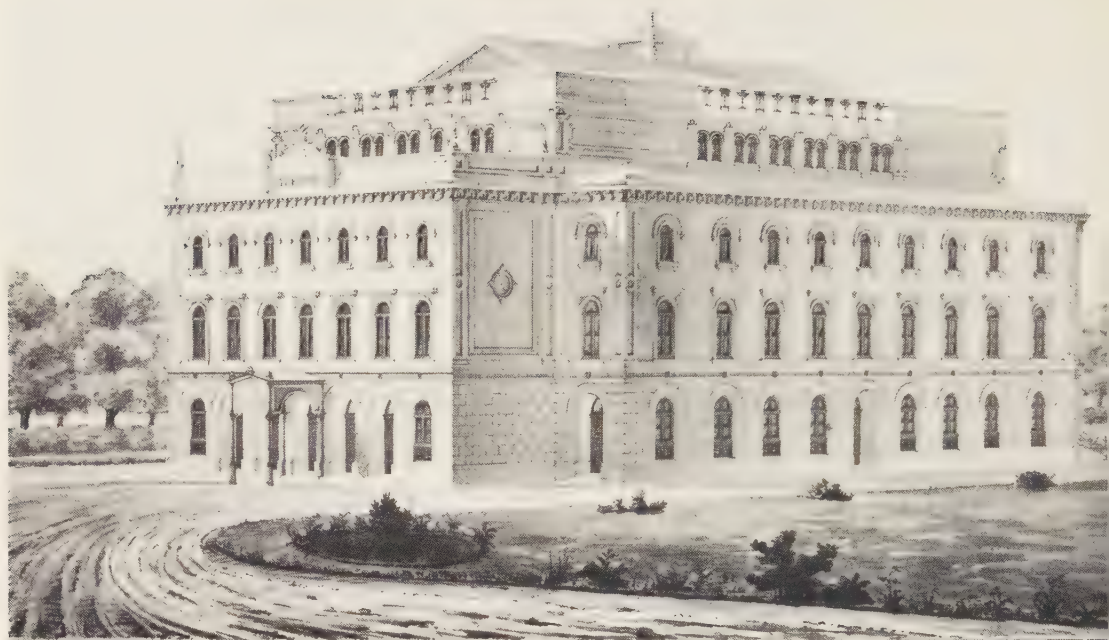
Av planerna synes att den runda formen blifvit bibehållen äfven till det yttre, och detta av tvenne skäl, nemligen: först derföre, att den är karaktäristisk i förevarande fall, emedan den omisskänneligen anger byggnadens ändamål och inredning och sedan derför, att denna form var den lämpligaste å den för teatern utsedda plats, enär densamma framför den runda delen afskåres af en mot förenämnde esplanad i sned riktning löpande gata, hvarigenom byggnadens båda hörn, i händelse den skulle stått parallellt med gatan det ena blifvit spets- och det andra trubbvinkligt, dessa olikheter försvinna nu alldeles och den runda formen maskerar snedheterna.

Man tycker sig här kunna ana ett förbehåll; enbart att anordningen är ”karaktäristisk” och avspeglar byggnadens funktion och invändiga disponering tycks Chiewitz inte ha sett som en tillräckligt övertygande motivering. Om denna försiktighet bottnar i en verklig ambivalens i hans egen inställning är inte gott att veta. Däremot kan det anses naturligt att hans uppdragsgivare såsom representant för en rådande smakuppfattning inte omedelbart skulle känna sig hemma med denna, i förhållande till nyklassicismen, fria byggnadsstil.

Något som emellertid kan tala för att Chiewitz, om han hade haft helt fria händer, i ännu högre grad skulle ha efterbildat Dresden-teatern och därmed lanserat en än mer avancerad arkitekturstil, är följande uttalande i byggnadsbeskrivningen, vilket för övrigt förblir svårtolkat så länge man inte har möjlighet att jämföra hans tidigare förslag med det kända och slutgiltiga.

Med ledning af detta projekt måste jag, uppriktigt sagt, mot min vilja uppgöra ett 3dje projekt, hvarvid jag anbefalldes, mot intendentens för allmänna byggnader i landet och min egen reservation, att förändra sidofasaderna i likhet med den runda framsidan; genom denna ordination har teatern lidit såväl till sitt yttre som den ock blifvit störd till sin inre anordning, hwilken i hufvudsak måst bibehållas.

Kanske hade Chiewitz från början förlagt sidotrapporna till utbyggnader på samma sätt som Semper gjort i Dresden-teatern; när så Chiewitz' uppdragsgivare tvingade honom att ”förändra sidofasaderna i likhet med den runda framsidan” medförde detta att trapphusen måste dras in i byggnadskroppen. Trapphusen kom då att ta upp utrymmen som var avsedda för andra ända-



Nya teatern i Göteborg. B C Malmberg, perspektivritning 1855. KB.

mål; rummen med de oregelbundna vinklarna fick härvid göras kortare, varvid oregelbundheten också blev mera påtaglig.

I Dresden-teatern innehöll det motsvarande kringbyggda partiet till största delen promenadfoajéer och exteriören var därför "sann" i förhållande till det inre på ett annat sätt än vad som är fallet i Helsingfors-teatern, där den svängda muren döljer insprängda trapphus och oregelbundet vinklade rum. Om Chiewitz, förutom den olägenhet det innebar att disponera om trapphusen, också i enlighet med sin förebild Semper menade att alla arter av fasadmaskeringar skulle undvikas, förstår man att han ansåg att Helsingfors-teatern "genom denna ordination lidit såväl till sitt yttre som ock blifvit störd till sin inre anordning."

Det är naturligt att ett visst mått av slutenhet i nyklassicistisk mening alljämt skulle prägla exteriörerna av de bägge teaterhusen i Helsingfors och Göteborg. De rundbågiga fönsteröppningarna är jämnt fördelade över entré- och sidofasaderna, de har sin motsvarighet i inre rumsfiler men bakom döljer sig också trapphus och entresoleringar. På de bakre gavelfasaderna förekommer dock en antydning till rytmisk gruppering av fönster som direkt svarar mot de innanförliggande rummens storlek.

Det avgörande steget mot en fri arkitekturgestaltning i 1800-talets mening inom den svenska teaterarkitekturen måste emellertid sägas ha tagits i och med tillkomsten av dessa båda teatrar; ett steg som tydligast manifesterar sig i salongens och scenhusets tydliga markering i exteriören. Detta parti – ännu



Nya teatern i Göteborg. B C Malmberg, fasadritning, baksidan 1855. KB.

under gemensamt takfall – sköt nu upp ur den egentliga byggnadskroppen; i Göteborgs-teatern fick t o m en så funktionellt betingad detalj som ventilationstrumman över kronvinden bilda byggnadens arkitektoniskt betonade, yttersta krön.

I afseende på sjelfva teatern är man teml. allmänt öfverens derom, att dess inre i hänseende till smak, stil och elegans står framom exteriören. Väl imponerar den medelst storheten af sina proportioner, men ögat försonar sig ej lätt med en del utsprång och afsatser, som förminska effekten af det hela. Men sannolikt har sträfvet att skänka åt det inre alla de fördelar af utrymme och bekvämlighet gjort, att konstnären ej kunnat skänka åt de yttre anordningarna allt det han dock var skyldig en så stor monumental byggnad som denna.⁶

Det citerade utlåtandet, publicerat i samband med teaterbyggnadens invigning, avslöjar att den arkitekturuppfattning som avlöste nyklassicismen ännu så sent som vid 1850-talets slut rönt ett visst motstånd från en initierad samtid.

Teaterbyggnadsverksamheten i Stockholm under 1850-talet

Vid 1850-talets inträde existerade i Stockholm två byggnader uteslutande avsedda för teaterverksamhet; Gustaf III:s opera och den år 1842 uppförda Nya teatern.⁷ Operahuset användes alltsedan 1825, då Arsenalsteatern brunnit, och fram till 1863, då den fd Nya teatern blev Kunglig Dramatisk teater, för såväl opera som taldramatik. Under loppet av 1850-talet tillkom emellertid flera lokaler där teaterverksamhet skulle komma att bedrivas, utan att lokalerna från början varit avsedda för detta. Decenniets permanenta och för eftervärlden som teatrar kända byggnader som Humlegårdsteatern, Södra teatern och Ladugårdslandsteatern uppfördes nämligen för annat ändamål och apterades först i efterhand för uteslutande teaterverksamhet. Denna omständighet är viktig att hålla i minnet, eftersom den förklarar varför dessa byggnader endast i ofullständig omfattning uppvisar de drag som var kännetecknande för den borgerliga teaterbyggnaden efter 1850.

Humlegårdsteatern

Humlegårdsteatern invigdes som teater 1851 men byggnaden hade uppförts som danssalong 1850. Dess funktion som danssalong blev dock kortvarig, eftersom det visade sig att verksamheten var mindre lönsam. Sedan danssalongen blivit teater hände det emellertid inte så sällan att teaterföreställningarna interfolierades av uppträdande som hade mer varietéartad karaktär. Dioramaförevisningar och andra optiska arrangemang skall också ha förekommit.⁸

Teatern som endast användes sommartid, och då av skilda ensembler som under resten av året turnerade i landsorten och i Finland, revs 1877 i samband med Humlegårdens ordnande. Komedier, sånglustspel och farser dominerade repertoiren. Under 60-talet gavs emellertid även operetter och andra mer utrymmeskrävande stycken.

Några nybyggnadsritningar finns inte bevarade och Humlegårdsteaterns arkitekt är okänd. Den äldsta kända avbildningen utgörs av en akvarellerad teckning av Erik Westerling som återger teatern i nybyggnadsskedet och visar en envåning långsträckt byggnad i renodlad nyklassicistisk stil.⁹ Under en akantusprydd gavelfronton ser man två ingångar, sammanhållna av en fritrappa och med överhängande baldakin. På den tio fönsteraxlar breda långsidan finns likaledes två ingångsdörrar; en tredje – den närmast entrégaveln – är samtidigt utformad som bodlucka. Genom luckan ägde biljettförsäljningen rum. Hur byggnadens motsatta långsida såg ut framgår däremot inte av avbildningarna. Ät detta håll förefaller den att i sin helhet ha varit

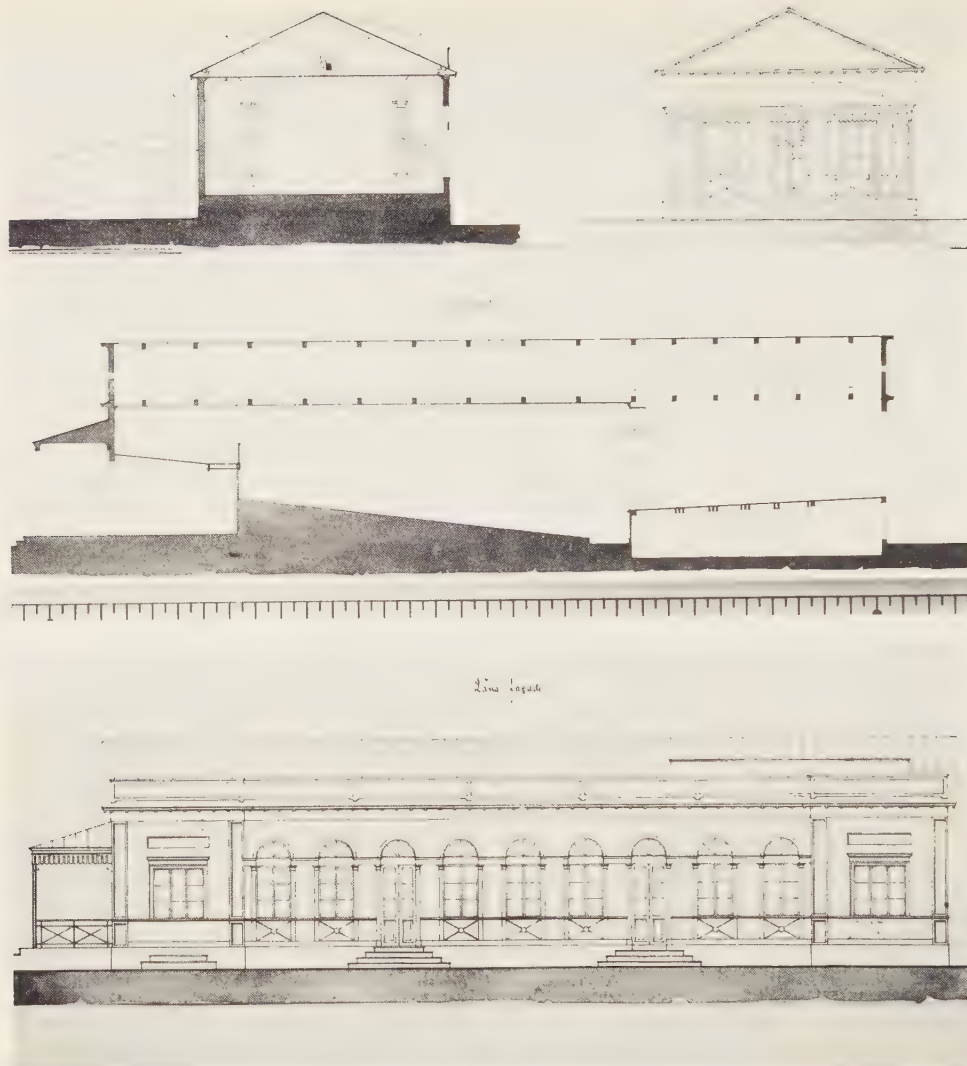


Humlegårdsteatern, blyertsteckning av Erik Westerling. UUB.

inhägnad av ett plank och man kan förmoda att dess fasadutformning här varit enkel och konstlös.

Enligt vad Nordensvan meddelar skulle Humlegårdsteatern år 1851 ha haft en ”djup och smal parkett och en fondrad”, således ett arrangemang som med lätthet kunde åstadkommas inom ramen för danssalongens arkitektoniska uppbyggnad. Till sitt förfogande har man således haft ett långsmalt rum med fönster åtminstone utefter ena långsidan, där de båda ingångsdörrarna ledde direkt in till salongen. De bägge gavelentréerna ledde däremot sannolikt till en förstuga; över denna bör salongens läktare ha varit belägen, vilken antagligen nåddes via en öppen spiraltrappa från förstugan. I salongens motsatta sida fanns troligtvis ett podium för musikanter och andra uppträdande. Efter 1851 blev podiet scen med mått som knappast torde ha varit större än de som det eventuella podiet hade haft. Salongens golv försågs med bänkrader och kom att inrymma en långsmal parkett, medan läktaren blev fondrad.

År 1853 genomgick Humlegårdsteatern vissa förändringar i samband med ett ägarskifte, enligt vad Nordensvan meddelar; då ”reparerades och förskönades salongen och utvidgades scenen både på bredden och djupet ...”¹ Några närmare detaljupplysningar om renoveringen har inte stått att få och på vilket sätt salongen förskönades är följaktligen omöjligt att säga. Hur byggnaden till sina huvuddrag såg ut 1869 vet vi dock, tack vare en serie bevarade uppmättningsritningar, verkställda detta år.² Uppmätningen, som tyvärr saknar plan, ger vid handen att byggnaden förlängts sedan nybyggnadsskedet. Sannolikt är att Humlegårdsteatern vid uppmätningstillfället överensstämde med tillståndet efter renoveringen 1853. Uppmättningsritningarna visar att scenområdet, efter att huset förlängts bakåt, upptar en



Humlegårdsteatern, uppmättningsritningar, 1869. SSM.

tredjedel av byggnaden, och att man medelst en tillbyggnad på husets bakre långsida utmed scenen erhållit utökade utrymmen för den sceniska aktiviteten. Huruvida läktaren är densamma som 1851 är naturligtvis omöjligt att avgöra. Däremot kan man utgå ifrån att åskådarrummets golv tidigast erhöi sin markerade stigning i samband med att scenområdet byggdes om.

Syftet med uppmätningen är inte känt, men det är troligt att den utförts i förbindelse med en planerad ombyggnad. Vid 1870-talets inträde hade man mer allmänt börjat inse vikten av goda evakueringsmöjligheter i händelse av brand och en ombyggnad kan därför ha avsett förbättrade utrymningsvägar. Att Humlegårdsteaterns publika kommunikationer verkligen förändrades och utvidgades efter 1869 bekräftar en avbildning som återger teatern i slutskedet under 1870-talet.

Bilden är tecknad av dekorationsmålaren Ernst Brauckman som under en lång följd av år var verksam i Carl Grabows atelje. Brauckman gjorde vid okänd tidpunkt en serie akvareller av vissa av sin samtids teaterbyggnader. Bland dessa återfinns även två som föreställer Humlegårdsteatern. Eftersom Brauckman endast var 15 år när Humlegårdsteatern lades ner måste han ha gjort teckningen ur minnet långt senare.³ Likväl finns det anledning att fästa sin lit till åtminstone en del av de upplysningar som teckningen ger, eftersom Brauckman under pojkåren varit synnerligen förtrogen med Humlegårdsteatern. Han kan naturligtvis ha misstagit sig beträffande vissa detaljer; dessutom gör hans sätt att teckna att byggnadens inbördes proportioner inte överensstämmer med vare sig Westerlings version eller med uppmättningsritningarna.

Brauckmans byggnad förefaller vara betydligt kortare och är därvidlag bevisligen missvisande. Antalet fönsteraxlar tjänar ej längre som jämförelse eftersom de ursprungliga fönstren under årens lopp satts igen utan att efterlämna synliga spår. Brauckmans detaljrika teckning visar emellertid hur de publika kommunikationerna förbättrats efter 1869.

Utefter långsidan återfinner man de ursprungliga entrédörrarna, den ena ledande till första parkett och den andra till andra parkett. Gavelentréns båda



Humlegårdsteatern, gouache av Ernst Brauckman. DTM.

ursprungliga ingångar är nu borta och har ersatts av två utvändiga trappor som i raka lopp leder upp till fondraden.

Det var i första hand publik på raderna som blev illa utsatt i händelse av brand och därför var kravet på goda förbindelser med det fria för dessa lokaliteter speciellt angeläget. Anordningen med trapplopp förlagda utanför själva huset var tänkbar vid en sommarteater som Humlegårdsteatern; ett sådant arrangemang blev naturligtvis mindre kostsamt än om trapporna skulle ha placerats i tillbyggnader.

Av teckningen framgår också att biljettkontoret behållit sitt ursprungliga läge och vidare ser man att publiken hade tillgång till schweizeri. Mellan gavelsidans utvändiga trappor ledde en dörr in till den plats som tidigare varit förstuga, men som nu, av skylten att döma, inhyste schweizeriet. Här erhöll och intog man sin förtäring stående eller också blev man serverad vid något av borden utanför dörren och under baldakinen.

Då något utrymme för korridorer utefter salongens sidor inte fanns hade publiken inte möjlighet att hänga ifrån sig ytterkläderna inom byggnaden. Men Brauckmans teckning visar att man om man önskade kunde hänga upp hatt och paraply på någon av de krokar i fyra rader som fanns på långväggens utsida mellan de båda ingångarna under baldakinen och möjligen också under uppsikt av betjäningen i biljettluckan.

En formulering i Brauckmans opublicerade levnadsteckning, där episoder från Humlegårdsteatern återges, synes för övrigt bekräfta antagandet att den plankinhägnade sidan av teaterhuset kan betraktas som en baksida:

men eljest försökte vi att kika genom springorna i det låga plank som omgav teaterns baksida, vilken vette åt ett tobaksland, dit de uppträdande brukade gå under mellanakterna för att svalka sig i sommarhettan//planket vette åt "Vestra Humlegårdsgatan" numera Engelbrektsgatan.⁴

På teckningen ser man att en skylt med texten "pissoir" satt på planket, vilket betyder att en del av gårdsutrymmet också var avsett för publika ändamål.

Med stöd av uppmättningsritningarna kan konstateras att Humlegårdsteatern med avseende på sin inre utformning var tämligen enkel. Att en prydnad-plafondmålning eller andra dekorativa detaljer kan ha funnits i salongen är emellertid inte uteslutet. Enligt Brauckman utgjordes rampbelysningen av fotogenlampor, vilket bör innebära att teatern aldrig försågs med lysgas.

Med tanke på byggnadens kubiska och rektangulära exteriörgestaltning torde man säkert kunna räkna med att Humlegårdsteatern under 1870-talet i

samtidens ögon verkligen gjorde skäl för beteckningen teaterlada. Brauckman kallar teatern för den ”gamla träladan”, och som en lada framstår den också på den avbildning som återgavs i *Ny illustrerad tidning* 1877. Teatern hade då varit nedlagd i två år, dvs sedan 1875.

Södra teatern 1853–1857

Inte heller den byggnad i vilken Södra teatern är belägen uppfördes för uteslutande teaterändamål. Handlanden C G A Wallman, snart känd som Mosebackes speciella ”fröjdepappa”, hade år 1850 drivit den s k Sommar-teatern på Mosebacke.⁵ Driften där förefaller emellertid inte att ha varit tillräckligt lönsam och när Wallman något år senare lät arkitekten Johan Fredrik Åbom rita Södra teatern var hans avsikt att skapa en lokal som kunde vara lämplig för olika typer av offentliga förlustelser. Södra teatern skulle, som Nordensvan framhåller, ”liksom de la Croix’ hus vid Brunkebergstorg kunna erbjuda lokaler för fester, baler, konserter och teater.”⁶

De av Åbom signerade ritningarna är daterade 1852 och har rubriken ”Stenhus under plåttak”. Byggnaden uppvisar egentligen inga drag som är kännetecknande för en teaterinteriör; någon scen finns t ex inte. Det trevåninga huset upptas till sin största del av den festsal eller assemblésalong som förlagts till de båda översta våningarna. Den rektangulära salongen, som således sträcker sig genom två våningar, har läktare på långsidorna och på den ena kortväggen, samt fönster på tre sidor i dubbla rader. I anslutning både till salongens bottenplan och till läktaren finns ett antal serveringsrum. I bottenvåningen – bak rundbågiga fönster – ligger förutom förstuga med vestibul och speciellt kapprum en källarsal (matsal och utskänkningslokal) och ytterligare en sal av liknande storlek. I källarvåningen, som till följd av den sluttande terrängen åt Källargränd innehåller en hel souterrängvåning, finns en restaurationslokal och en butik. Källarvåningen i övrigt upptas av de ekonomiutrymmen som driften av restaurations- och källarverksamheten krävde.

Av byggnadens utformning kan man således sluta sig till att Wallman inte ville satsa uteslutande på teaterverksamhet. Genom att bygga en assemblésalong i stället för en teatersalong med fast scen höll han alla möjligheter öppna, eftersom assemblésalongens mera neutrala utformning kunde anpassas till snart sagt vilka publika förlustelsebehov som helst. Emellertid visade sig att just teaterverksamhet vid denna tid var värd att satsa på, och Södra teatern togs därför redan från starten nästan uteslutande i bruk för teaterän-



Södermesta Södra teatern. J F Åbom, "Ritning till uppförande af en ny tre våningars Stenhusbyggnad under Plåttak vid Mosebacke tillhörigt Herr C A Wallman" 1853. SSA.

damål. Men i tre år, eller fram till 1856, spelade man på en transportabel scen och följaktligen under primitiva sceniska förhållanden. Nordensvan meddelar också mycket riktigt om Södra teaterns scen, att den "liksom hos la Croix' med lätthet kunde nedtagas".⁷

Sannolikt är att Wallman haft la Croix' salong och den verksamhet som bedrevs där i tankarna, när han planerade Södra teatern.

Det s k De la Croix' etablissemang innehöll för sin tid mycket eleganta lokaler, för övrigt de första i sitt slag i Stockholm. Etablissemangnet hade öppnat redan 1844, men först 1847 blev anläggningen helt utbyggd. Utbyggnaden verkställdes efter C G Blom-Carlssons ännu bevarade ritningar.⁸ En stor assemblésalong – "la Croix' stora salong" – var förlagd till byggnadens två översta våningar, där den i längd upptog sju av fasadens elva fönsteraxlar åt Brunkebergstorg. Salongen som hade kolonnburna läktare utefter samtliga sidor, fanns kvar ända till 1913, dock i ombyggt skick. Det stora rummets ursprungliga utseende är emellertid väl känt genom planritningar och samtida avbildningar, som kan kompletteras med en beskrivning i brandsyneinstrument från år 1845. Salen var 12 3/4 alnar (7,65 m) hög, omgiven av läktare och 40 kolonner med förgyllda kapitäl, lister och ornamenter. Här fanns två kakelugnar och väggar och tak hade limfärgsmålade arabesker. Väggarna smyckades också med 4 spegeltrymår och salongen upplystes av 5 takkronor varav den mittersta hade 16 s k argandska lampor.⁹ De la Croix' etablissemang innehöll från 1847 och till nedläggningen på 1870-talet också "la Croix' mindre salong", belägen en trappa upp, norr om den stora salongen



Sedermålad Södra teatern. Detalj av vidstående byggnadsnämndsritning, plan. SSA.



F d De la Croix' stora salong. Interiör från Stockholms stads hantverksförenings hus, Brunkebergstorg 15, festsalen 1 tr upp. Foto före rivningen 1913. SSM.

och "la Croix' nedre sal" i bottenvåningen. Till anläggningen hörde även ett antal mindre serveringsrum förutom nödvändiga ekonomilokaler.

La Croix' stora salong kom under årens lopp att tas i bruk för de mest skiftande ändamål. Vanligast var antagligen olika typer av musikaliska soiréer och baler. Men lokalen användes också för föredrag, bazarer och politiska möten. Vidare förekom professionella teaterföreställningar inte så sällan fram till 1850-talets slut. År 1853 hade teaterledaren Edvard Stjernström här en sammanhängande sejour.¹ Det är inte uteslutet att Wallman kan ha tänkt sig en liknande framtid för Södra teatern, och under andra betingelser hade Södra teatern i själva verket kunnat bli en parallell, om än i något mindre skala, till De la Croix' etablissemang vid Brunkebergstorg.

År 1853 i samband med Södra teaterns start kunde man läsa följande i en tidningsnotis:

Onekligen har Herr Wallman ådagalagt mycken smak vid denna teaters anläggande samt mer än uppfyllt alla billiga fordringar. Bequäma uppgångar, propra förfriskningslokaler, den fyrkantiga rymliga salongen med sin ena logerad vackert inredd och prydd, den präktiga lampkronan, täckelset, som framställer utsigten öfver Stockholm från Mosebacke.²

Åboms ritningar visar att assemblésalongen var försedd med en förhållandevis rik och modern ornamentik – utan kvardröjande empiredrag – vilken antagligen var utförd i stuck. Vidare måste de invändiga kommunikationerna för sin tid betraktas som tillfredsställande. Salongen nås via två separata trappor. Den ena trappan har svängda lopp medan den andra trappan går i raka lopp mellan täta vilplan. Nordensvan lämnar emellertid en upplysning, som troligen stammar från en tidningsnotis någon tid efter 1853, som visar att kommunikationerna då ansågs dåliga: ”Salongen hade den olägenheten att den ej kunde uppvärmas och att endast en smal trappa ledde dit upp”.³ Uttalandet tyder på att de ursprungliga trapporna av någon anledning omdisponerats eller överhuvudtaget aldrig förverkligats enligt planerna.

År 1856 genomgick Södra teatern en invändig renovering. Att döma av följande tidningsnotis tycks denna ha varit mera omfattande än man hittills har förmodat:

Södra Theatern har undergått förändring och utvidgning i så måtto, att, sedan det visat sig att en permanent theater på Söder kan bestå, men deremot Södra Theaterns lokal föga blifvit tagen i anspråk för baler, konserter och dylika tillställningar, theatern nu kommer, för åstadkommande af bättre sceniska anordningar, byggas fast istället för att den förut varit flyttbar, scenen utvidgas något och läktaren tillökas i fonden på bredden samt erhåller hästskoform. Konduktörerna Åbom och Söderlund hafwa uppgjort ritningarna till dessa förändringar; skulptören Ahlborn är sysselsatt med salongens ornerande i hwitt, rödt och guld.⁴

Nordensvan skriver:

Samtidigt som Ladugårdslandsteatern invigdes fann publiken Södra teatern, som då var tre år, nyinredd och nydekorerad, med ny ridå målad av Roberg, som återgav utsikten från Mosebacke över staden och segelleden.⁵

Av tidningsnotisen framgår att Åbom återigen anlätades och att han i samarbete med nämnde I E Söderlund uppgjorde ritningarna. Några ritningar finns emellertid inte kvar, lika lite som några andra dokument som kan upplysa om scenöppningens utformning. Huruvida teatern nu försågs med gasljus har inte kunnat fastställas; tillfället borde i och för sig ha varit lägligt.

Veterligen är detta första gången som Carl Ahlborn utfört ett dekorativt arbete i en teatersalong. Arbetet måste här ha verkställts tämligen parallellt med kompositionen för Göteborgs-teaterns along, som ju var färdig på ritning detta år. Det är därför inte otänkbart att Södra teaterns nya along, dekorerad i vitt, rött och guld, redan år 1856 kunde uppvisa en motsvarande



Ridå och tablåridå för Södra teatern, skiss av Emil Roberg 1856. KTA.

typ av ornamentik som den som först 1859 kom till utförande i Göteborgsteatern. Likaså är det troligt att salongen med hänsyn till den nya, halvcirkelformade logeraden i fonden också försågs med den typiska cirkelrunda plafonddekorationen.

Den nyrenoverade Södra teatern, som egentligen först efter 1856 kunde göra skäl för beteckningen teaterbyggnad, skulle emellertid inte komma att bestå i mer än ett år. I augusti 1857 drabbades nämligen hela Mosebacke-området av en omfattande eldsvåda och Södra teatern förstördes. Stora delar av murverket stod emellertid intakt.

Ladugårdslandsteatern 1856

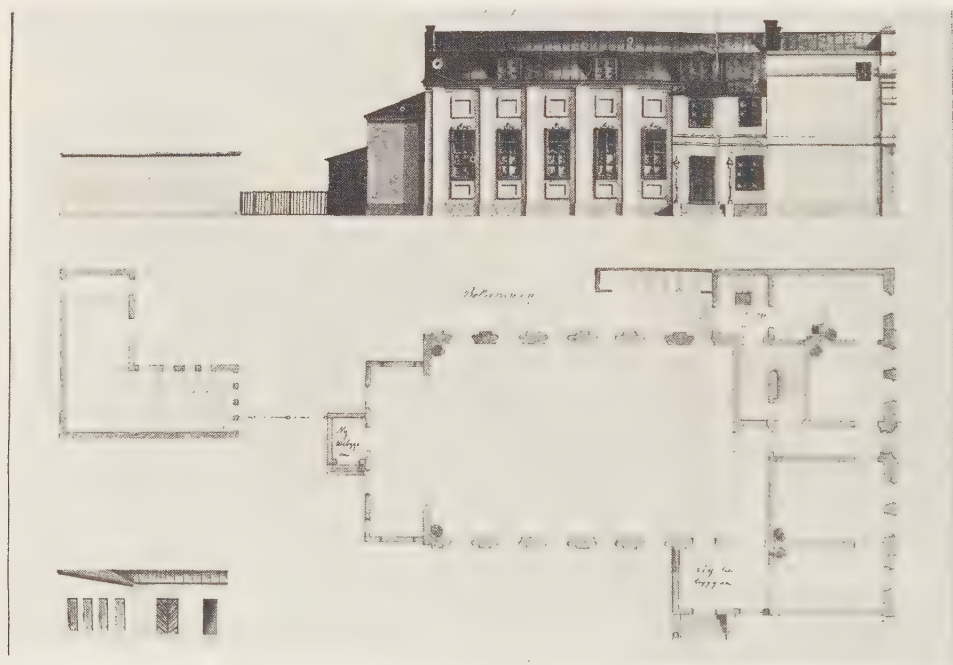
Offentliga förevisningar av panoramor och transparanta rundmålningar med perspektiviskt-optiska effekter (i form av dioramor) förekom åtminstone i Stockholm allmänt från 1820-talet.⁶ De specialarrangemang som dylika bildförevisningar kunde kräva var säkerligen mycket skiftande liksom de tilläggs effekter som kunde förekomma i samband med bildvisningarna – såsom rörligt staffage, varierande belysning m m – kunde vara mer eller mindre tekniskt avancerade.

Man kan säkert räkna med att denna form av bildteater bibehöll sin popularitet länge under 1800-talet. Förevisningarna förefaller i allmänhet att ha ägt rum i ordinära lokaler av en viss storleksordning. Sedan 1846 fanns dock en byggnad i Stockholm, nämligen Villa Diorama på Djurgården, som innehöll lokaler speciellt konstruerade för dioramaförevisningar.⁷ Regelbundna visningar ägde rum i denna byggnad till år 1852. Verksamheten sköttes av George Albert Müller, som var dekorationsmålare vid Kungliga teatern under tiden 1838–1852. G A Müller var för övrigt elev till Carl Wilhelm Gropius i Berlin, och det är naturligt att anta att det var under elevtiden där som han också skaffade sig kunskaper om diorama-bildteknik.

Kanske betecknade 1840-talet en hausse i denna bildgenre för Stockholms del; konditor F De la Croix hade också haft planer på att uppföra en dioramabyggnad. Härom vittnar en bevarad ritning med rubriken ”Projekt till Dioramabyggnad Att uppföras vid Brunkebergstorg”, signerad 1843 av byggmästare August Hoffman.⁸ Huset i fråga har en mycket speciell interiörutformning och torde knappast varit lämpat för annat än dioramaförevisningar. Men dessa planer skrinlades för att ersättas av den verksamhet som De la Croix påföljande år startade i sitt nybyggda ”etablissement” (se sid 79).



Södermera Ladugårdslandsteatern. F W Scholander, fasadritning till Dioramabyggnad 1855. SSA.



Södermera Ladugårdslandsteatern. Osignerad byggnadsritning, plan och sektion, daterad 1856. SSA.

G A Müller var byggherre till den i oktober 1856 öppnade Ladugårdslandsteatern som var belägen vid nuvarande Östermalmstorg. Om man dömer efter det faktum att huset i fråga inte uppvisar några arkitektoniska drag som kännetecknar en teaterbyggnad – någon scen finns t ex inte – och vidare observerar att byggnaden på ritningen har en fasadfronton med inskriptionen Diorama, vågar man anta att G A Müllers avsikt från början varit att här



Dioramabyggnaden, sedermera Ladugårdslandsteatern, under uppförande 1855. SSM.

återuppta verksamheten med dioramaföreläsningar. Såväl Dahlgren som Nordensvan anger 1854 som tidpunkt för anläggandet av sedermera Ladugårdslandsteatern. Emellertid är de av F W Scholander utförda ritningarna, som har överskriften "Ritning till Nybyggnad", daterade först 1855.

Liksom Wallman hade gjort i Södra teatern, valde Müller att ge byggnadens interiör assemblésalongens neutrala utformning, säkert med baktanken att kunna aptera lokalen till annan för ögonblicket lämpligare offentlig verksamhet, om dioramavisningarna skulle visa sig mindre lönsamma. Salongen inrymmer i en mot fasaddelen vinkelställd länga; den har, som framgår av ritningarna, stora fönster utefter samtliga tre ytterväggar medan den fjärde, som vetter mot gathuset, har en läktare. Scholander har givit salongen en utsmyckning i form av akantusfriser och profilerade väggfält. Ornamentiken, som här synes vara avsevärt mera återhållsam än den som fanns i Södra teatern 1853, har av allt att döma aldrig blivit utförd i enlighet med ritningarna; samma förhållande gäller med största sannolikhet också de sirliga akantusrankor och andra detaljmotiv som på ritningen smyckar fasaden.

Innan den första teaterföreläsningen gick av stapeln i Ladugårdslandsteatern – någon dioramaföreläsning ägde av allt att döma aldrig rum – hade emellertid vissa förändringar av det scholanderska huset vidtagits. Detta framgår av några osignerade tillbyggnadsritningar daterade 1856.⁹ Salongen har enligt dessa en liten utbyggnad vid gaveln där en estrad eller minimal scen kunde inrymmas. Ritningarna i fråga gäller dock inte denna utbyggnad – den är redan på plats – utan några smärre utbyggnader till densamma. Man kan observera att huset här alltså omnämns som dioramabyggnaden.

I en tidningsnotis i samband med teaterns iordningställande kan man läsa följande:

"Ladugårdslandsteatern är nu i det närmaste inredd och börjar sina representationer nästkommande söndag. Byggnaden, som ursprungligen icke var ämnad till theater, är i det yttre hållen i villastil. Teatern, som är fast, är i mindre skala. I fonden av salongen är anbragt en läktare för åskådare; parkettens sittplatser äro så inrättade att de, för att lätta förbigåendet, kunna fällas upp. Salongen är anspråkslöst dekorerad i gult och taket med arabesker; på rideaun är målat ett slags fjellandskap i blå färgton,

och i förgrunden en af grönt omgifven veranda med pelare. Föröfrigt lærer salongen, som lemnar fullt tillträde för dagsljuset, komma att prydas med lefvande vexter. Framdeles, då lokalen torde komma att utvidgas, lærer man hafva för avsikt att genom billiga priser af högst 1 rdr rmt, göra denna till en folkteater.¹

Den omständigheten att reportern anser sig behöva påpeka att scenen – här i enlighet med äldre språkbruk kallad ”theatern” – är fast, visar hur vanligt det vid denna tid var att man spelade på transportabla scener.

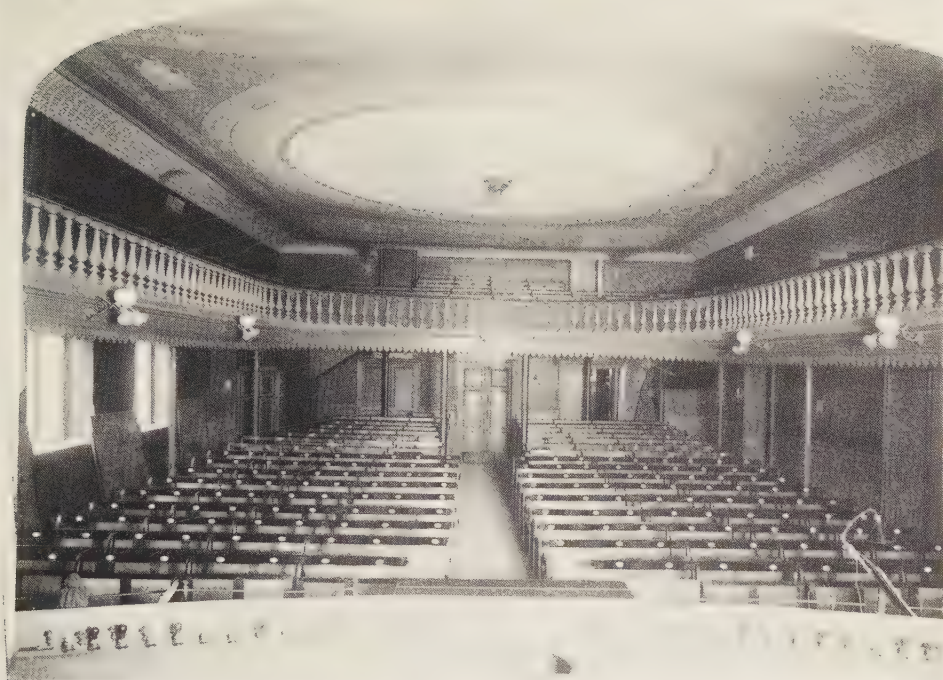
Av samma notis framgår vidare att teaterns dyraste platser fanns på läktaren och på de sju närmast scenen belägna sittplatsraderna. Hela det nedre planet går under beteckningen parkett.

Redan året därpå, alltså 1857, undergick emellertid salongen enligt Nordensvan en avsevärd förbättring; bl a fick teatern nu gasbelysning.² Vari dessa förbättringar i övrigt bestod har inte kunnat fastställas. På bevarade ombyggnadsritningar som tillkommit i samband med renoveringen kan man däremot se att gårdslängan, dvs den del av huset som innehåller scen och salong, blivit förbyggd utefter ena långsidan med en fem fönsteraxlar lång, envåning tillbyggnad.³ Tillbyggnaden, som innehåller ett större och några mindre rum, var säkert ämnad för schweizerirörelse. Längans tillkomst medförde att salongens fönster sattes igen åt denna sida.

Ladugårdslandsteaterns namn förändrades år 1887 till Folkteatern och den sista föreställningen i den gamla teaterlokalen gavs 1904.⁴ Av ett fotografi över salongen taget vid detta tillfälle framgår att den forna fondläktaren utökats till att omfatta även långsidorna, och att dess barriär i fonden, i plan sett, antyder en halvcirkelformad kontur. Vidare ser man att det rektangulära taket försetts med en cirkelrund plafondmålning. Förändringarna i fråga skulle mycket väl kunna hänföras till de ”avsevärda förbättringar” som Nordensvan anger att salongen genomgått redan 1857. Vid den tidpunkten hade byggnaden väl att märka definitivt tagits i bruk för teaterverksamhet; salongen hade blivit teatersalong och krävde därmed sin speciella utformning som man torde ha varit angelägen om att anpassa sig till. Men då planlösningen redan var given fick man inskränka sig till att låta en cirkelrund plafonddekoration i förening med en antydning till halvcirkelformad fondavslutning ge uttryck för rummets nya karaktär.

Teatern reparerades också i samband med att det scholanderska huset år 1872 inkorporerades med hörnhuset mot Nybrogatan; vidare skall en större reparation ha föregått namnbytet år 1887.⁵

Scenen kan, vad utrymmet beträffar, inte i nämnvärd grad ha förändrats vid renoveringarna. På bevarade scenfotografier från den gamla Folkteaterns



Folkteaterns salong 1904. DTM.



Folkteaterns scenöppning 1904. DTM.



Folkteatern vid Ladugårdslandstorg. Foto Larssons ateljé 1904. SSM.

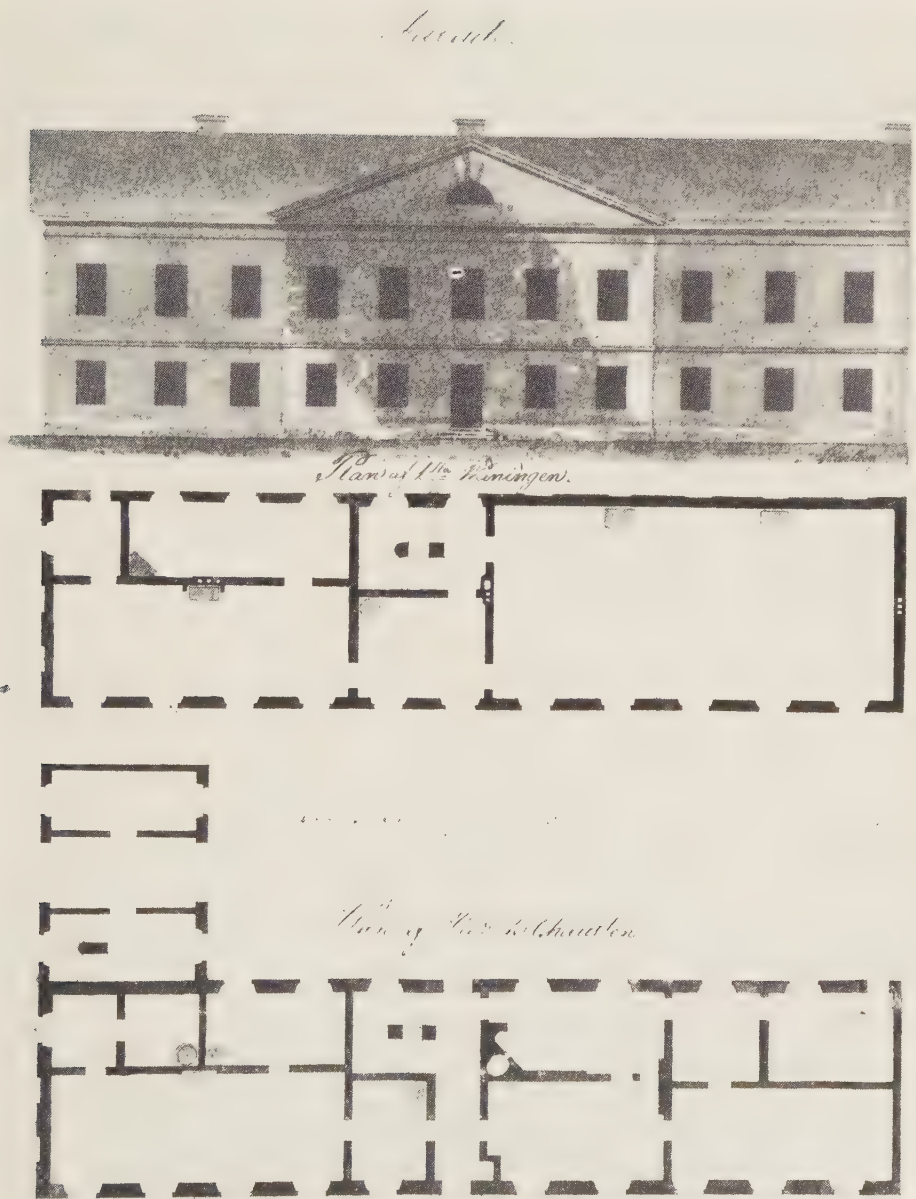
sista skede ser man också partier av själva scenöppningen; dess omgivande partier kan närmast liknas vid en plankskärm som bemålats med ornamentala och arkitektoniska motiv, hämtade från verklig scenöppnings- eller prosce-niekonstruktion. Den målade scenöppningsarkitektur som fotografierna återger stammar emellertid, att döma av initialerna FT i den krönande kartuschen, först från tiden efter 1887.

Även om Folkteaterns speciella typ av målad scenöppningsarkitektur i och för sig uttryckligen var avsedd som ett permanent arrangemang, finns det anledning att förmoda att man i teaterlokaler med transportabel scen labore-rat med arrangemang av liknande typ, där man framför scenpodiet helt enkelt anbringade en genombruten skärmvägg. Som stöd för ett sådant förmodande kan framhållas att man på fotografier från tiden kring sekelskiftet, vilka tveklöst återger uppträdande på transportabla scener, i flera fall påträffar denna anordning.

Södra teaterns återuppbyggnad 1859

Södra teatern hade, som vi sett, med ombyggnaden 1856 varit på väg att bli en förhållandevis tidsenlig teaterbyggnad inom ramen för vad den ursprung-liga byggnaden med sin rektangulära assemblésalong kunde tillåta.

Återuppbyggnadsarbetet efter den förödande branden 1857 skall ha påbör-jats omgående med Åbom som ansvarig arkitekt, och i november 1859 stod byggnaden färdig. Under tiden låg teaterverksamheten dock inte helt nere.

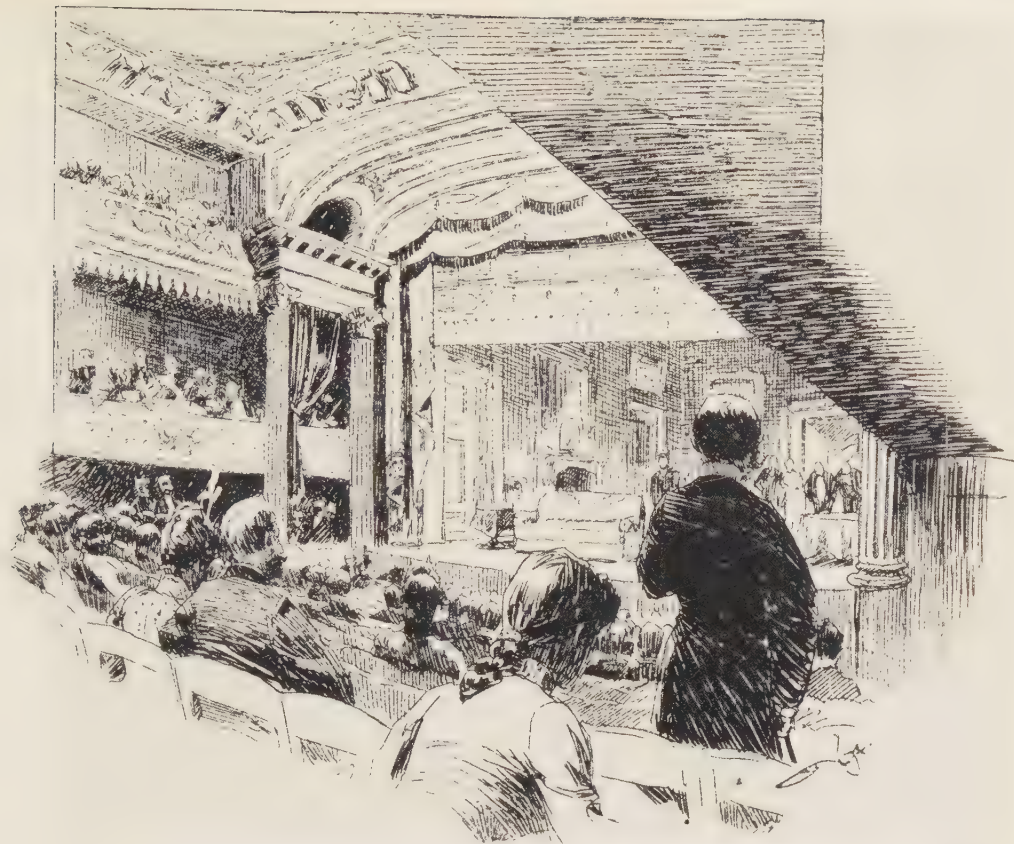


J Carlberg, nybyggnadsritning till ordenshus för Samfundet Vänskap och Wälgörande 1820. I byggnaden inrymdes den s k Theatern på Södermalm åren 1857–1859. SSA.

Under den första perioden efter branden 1857 spelade man, enligt Dahlgren, i en provisorisk teater på Hornsgatan 84. Senare överflyttades verksamheten till festsalen i ett f d ordenshus för "Samfundet Wänskap och Wälgörande", 1834 apterat till textilfabrik, beläget vid St Paulsgatan 13; den s k "Theatern på Södermalm". Hur denna lokal, som alltså står kvar,⁶ ursprungligen tog sig ut kan man göra sig en föreställning om genom de av J Carlberg år 1820 utförda nybyggnadsritningarna till ordenshuset i fråga.⁷ Huset innehåller en stor rektangulär sal i väster förlagd till första våningen; troligen hade detta rum redan från början en läktare på ena kortsidan. Med hjälp av en transportabel scen och bänkar kunde således rummet lätt apteras till teaterlokal. Några biutrymmen för scenen kan näppeligen ha förekommit. När det däremot gäller publika utrymmen som biljettkontor, kapprum och lokaler för förfriskningar är det inget i byggnadens utformning som utesluter att man t ex i bottenvåningen hade tillgång till lokaler lämpade för dessa ändamål.

Tyvärr är inte heller Åboms ritningar till Södra teaterns ombyggnad 1859 bevarade. Men en ganska fullig skriftlig beskrivning av den nya byggnaden lämnades i nr 49 av *Illustrerad Tidning* 1859, vilken tillsammans med enstaka kända interiör- och exteriöravbildningar informerar om det utseende Södra teatern fick detta år. Den av Åbom nu ombyggda teatern skulle komma att bestå till 1899, då den stora ombyggnaden efter Axel Anderbergs ritningar genomfördes. Genom sin redovisning av oförändrade murar ger för övrigt även Anderbergs ombyggnadsritningar en del upplysningar om 1859 års version av Södra teatern.⁸

Åbom var vid återuppbyggnadsarbetet, som också skulle resultera i ett betydligt utvidgat teaterhus, bunden åtminstone i två avseenden. Dels var planlösningen till avgörande delar redan given genom de kvarstående murarna, dels lade tomtavgränsningen ett hinder i vägen då det gällde byggnadens fria expansion. Tomtmark fanns att tillgå endast på byggnadens östra sida. Således fick byggnaden utökas åt öster. Här gjordes en tillbyggnad motsvarande två fönsteraxlar. Men huset utökades också på bredden så att hela byggnaden fick samma bredd som 53 års byggnad haft vid västra gavelpartiet. Vidare förhöjdes huset genom en ökning av våningshöjden i de två översta våningarna, medan däremot bottenvåningen och souterrängvåningen fick behålla sin tidigare våningshöjd. Salongen med scenen, vars djup förmodligen var oförändrat sedan 1856, fick behålla sitt läge en trappa upp i husets västra del. Men salongens och scenens höjd ökades betydligt; salongen fick nu två logerader. Likaså breddades scen och salong åt norr; dessutom fördjupades salongen. Salongen expanderade således uppåt, åt ena sidan och bakåt, scenen däremot endast uppåt och åt sidan.



Södra teaterns salong på 1880-talet. Teckning av Vicke Andrén ur: Stockholms teatrar, 1889.

SALONGEN

Illustrerad Tidning beskriver salongens nya utseende på följande sätt:

Salongen har två logerader, hwilkas bröstvärn ha en behaglig och för åskådaren bequäm s-form, samt ornerade i relief i hvitt och guld. Fondväggen är tapetserad med brilliant röd stofftapet, samt alla bänkar klädda med rött kläde; den andra raden är uppburen af rikt ornerade konsoler i hvitt och guld, plafonden i fullkomlig cirkelform är indelt uti åtta skulpterade partier, med varsin målning, föreställande en dansande quinnofigur; uti hörnen mot avantscenen ser man vackra hörnstycken i haut relief. Runtomkring salongen löper en särdeles vacker hålkäl, prydd med konsoler, figurer, sköldar etc., samt slutande sig i en förgylld taklist. Hela plafonden jemte hålkäl är, med undantag af några sköldar och ramstycken i blått och brunt, hållen i hvitt och guld. Avantscenen är dekorerad med fyra kannelerade korintiska kolonner med entablement, emellan hvilka befinna sig tvenne draperade arkadöppningar till första och andra radens avantscenloger. Ofvan entablementet äro grillierade loger, sk oxögon. Avantscenhvalvet prydes af en pegas i medaljong, ofvan hwilken två genier hålla mellan sig en sköld och en gyllne lyra. Ridån föreställer ett

rött sammetsdraperi, draget åt sidan och hvarunder ett hvitt atlasförhänge med sin Apollo-lyra, kringstrålad av en gloria samt underst ett rikt förgyllt fransverk.

Ett komplement till beskrivningen ger två samtida avbildningar som återger salongen sedd mot scenöppningen. Den ena är utförd av Vicke Andrén, medan upphovsmannen till den andra, som är helt missvisande vad proportionerna beträffar, är okänd.⁹

Till skillnad mot vad som är fallet i Göteborgs- och Helsingfors-teatrarna har Åbom låtit scenöppningen öppna sig i ett proscenievalv; scengolvet avslutas dock innanför proscenievalvet med sina avantscenloger. Om man så vill kan man säga att Åbom härigenom återknytitt till den "barocka" scenöppningsformen,¹ men då endast i dekorativ bemärkelse; genom att låta det främre partiet av det långsmala taket få formen av ett valv kunde den resterande takytan täckas av cirkelplafonden, som måste ha en bestämd dimension för att sammanfalla med de svängda barriärerna i salongens fond.

Illustrerad Tidning meddelar också namnen på Åboms medarbetare. Förutom att A M Atterberg fungerade som murmästare får vi reda på att två bildhuggare, nämligen Carl Ahlborn och C G Öberg, var sysselsatta med dekorationsarbeten, att C E Liljeberg var målarmästare och C L Schönow förgyllare. Plafondmålningen gjordes av I Zackarias Blackstadius.²

Man kan säkert räkna med att Ahlborn var huvudansvarig för salongens ornamentik. Dels hade han redan 1856 anförtratts den nyrenoverade salongens ornamentala utsmyckning, dels överensstämmer ornamentikens karaktär, såsom den framstår på Andréns teckning – även om den där är mycket summariskt återgiven – mycket väl med den som alltjämt finns bevarad i Göteborgs-teatern. När Ahlborn tog itu med Södra teatern hade han strax innan lagt sista handen vid Göteborgs-salongen. Mycket sannolikt är att han i vissa fall använde samma gjutformar här som i Göteborg; bl a är takets hålkäl med sina kraftigt förkroppade konsoler med mellanliggande festoner ett motiv som återfinns i Göteborgs-salongens tak, där konsolerna dock inte är parställda. Året 1858–59 måste för övrigt ha varit hektiskt för Ahlborn, som under denna tid, förutom de dekorativa arbeten han utförde i Göteborg, också hann med att dekorera både Södra teatern och Mindre teatern. En sådan arbetstakt var emellertid möjlig tack vare de nya, delvis maskinella framställningsmetoderna och om man förutsätter att gjutformarna kom till användning mer än vid ett tillfälle.

Även om artikelförfattaren i *Illustrerad Tidning* inte uttryckligen nämner något härom måste man förutsätta att en takkrona för gasbelysning hade sin plats i plafondens mitt. Man torde kunna räkna med att den var komponerad

och tillverkad av Ahlborn, troligen i sk stenpapp eller papier maché. Gaskronan intog ju en framträdande plats i den dekorativa utsmyckningen och eftersom Ahlborn vid andra tillfällen också förfärdigat takarmaturen förefaller det sannolikt att detta uppdrag även denna gång föll på hans lott.

På Andréns teckning är varken den "pegas i medaljong" eller "genier med gyllne lyra" som omtalas i beskrivningen synliga. Att dessa detaljer fanns bekräftas emellertid av den andra teckningen.

En dagstidning ger dagen efter invigningen följande omdöme om salongen:

Det inre af theatern har blifvit ornerat med en prakt, som till och med är något öfverlastad, åtminstone är detta fallet med takets och första radens ornering; men detta är *modernt* och modet brukar nu för tiden ofta inom konstens sfer undantränga smaken. Någonting verkligen smakfullt är deremot avantscenerna och ornamenterna å andra raden. Dekoreringen är hållen i hvitt med förgyllningar och röd bakgrund, såsom nu för tiden mest brukas och äfven torde vara det lämpligaste.³

BILOKALERNA

Entrén till Södra teatern "är anbragt å fasadens mittparti genom tvenne portar, som leda till en större vestibul, prydd med kolonner och pilastrar samt i fonden en Apollo-lyra//vestibulen förenas slutligen med tre bekväma trappor." Två av dessa ledde direkt upp till amfiteaterns och parkettens korridor. Om den tredje trappan heter det i beskrivningen i *Illustrerad Tidning* vidare att "den leder från den mot norra facaden belägna terrassen ända upp till vinden och har kommunikation med logeradernas avantscener, klädloger m m". Det enda som sägs om trapporna till raderna är att de "äro af jern med hyflade stensteg och försedda med nya ledstänger af mahogny". Hur kommunikationerna i själva verket var disponerade är inte helt klart. I den ovan citerade dagstidningen framhålles att "förstugor och uppgångar äro rymliga och bekväma samt vittna om en stor förmåga i anordningsväg hos byggmästaren". Mycket tyder på att trapporna var disponerade ungefär på samma sätt som tidigare men att de utökats i antal, förstorats och förskjutits. Det i den östra delen av byggnaden belägna trapphuset hade nu blivit ombyggt och ersatts av två trappor, som enligt *Illustrerad Tidning* ledde till amfiteaterns och parkettens korridor. Den tredje trappan hade sin motsvarighet i den som fanns på denna sida redan 1853, men den försköts vid 1859 års ombyggnad ytterligare åt norr och utökades antagligen avsevärt. Hur trappförbindelserna till raderna var förlagda är svårare att bilda sig en klar uppfattning om. Formuleringen "nya ledstänger" förbryllar eftersom det kan tyda på att man använde trappor som redan fanns.

I vestibulen låg biljettkontoret och en fruktbutik. Speciell garderob för ytterkläder förefaller ej ha funnits, däremot fanns i nivå med parkett och amfiteater "mitt för de tvenne trapporna från vestibulen via tambourer särskilda toalettrum för damer". Korridoren här var för övrigt dekorerad med "kolonner och bronsstatyer i nischer".

I teaterhuset fanns också med ingång från vestibulen dels "en större källarsal med 4 serveringsrum" och dels "en schweizerilokal i förening med biljardsal" enligt vad som meddelas i *Illustrerad Tidning*. Men dessutom innehöll huset en festsal med tre förmak. Hur dessa lokaler var förlagda inom byggnaden är inte helt entydigt. Källarsalen låg sannolikt i bottenvåningen öster om vestibulen och i anslutning till trädgården. Schweizeriet och biljardsalen var troligen förlagda till souterrängvåningen i byggnadens västra del. Den i beskrivningen omtalade festsalen är antagligen identisk med den som i en tidningsnotis från 1860 beskrives på följande sätt:

Salongen hållen i lätt stil, elegant men utan prål, dekorerad i hvitt och guld, är försedd med musikläktare och tyckes vara i det närmaste lika rymlig som lilla Börssalen, ehuru den presenterar sig ojemförligt mera smakfull och behaglig.⁴

Tänkbart är att denna assemblé- eller konsertsal låg väster om vestibulen i bottenvåningen, således över schweizeriet, något som verkar troligt om man studerar Anderbergs ombyggnadsritningar från 1899, som på detta plan i vissa partier helt övertar den befintliga rumsindelningen. Av dessa ritningar bekräftas också det litet förvånande förhållandet att bara två – de åt öster – av fasadens tre portar ledde in till teaterns vestibul. Den tredje gick däremot direkt till det rum som 1859 kan ha varit den nyss omtalade festsalen, vilken sålunda hade direkt ingång från det fria.

Södra teaterns scen kom förmodligen ganska snart att anses dåligt utrustad. Nordensvan citerar Uller som på 1880-talet var av den uppfattningen att scenen var obekvämlig och dåligt inrättad. Scenen var onekligen grund och före Anderbergs ombyggnad var den också för låg för att fonder skulle kunna förvaras hängande. Utrymmet i nivå med scengolvet var inte stort; dock fanns här plats för sex klädloger. Kulissmagasinet låg i souterrängvåningen och förbindelsen med scenen måste ha gått via den norra trappan. Först 1883 tillkom en kommunikationstrappa mellan scenen och souterrängvåningen.⁵ Vid denna tid fanns det också klädloger här nere.

Dekorationerna för 1859 års version av Södra teatern utfördes av Hermann Müller och Fritz Ahlgrensson. Ridån utfördes likaså av någon av dessa. Hermann Müller gjorde under 1860-talet ridåer både till teatern i Drammen

och till teatern i Malmö; kanske var det han som bar ansvaret för Södra teaterns nya ridå med den kringstrålande Apollolyran. Dagen efter invigningen skrev man bl a:

De dekorationer som vid denna första representation blefvo synliga voro utmärkt väl målade, i synnerhet en föreställande utsikten från Mosebacke, hwilken framkallade starka applåder. — Ekläreringen var briljant och efter hvad man kunde finna var salongen äfven förträfflig i akustiskt hänseende.⁶

I souterrängvåningen inrymdes värmeapparat för scen och salong. Teatern hade således centralvärme, förmodligen i form av kaloriferer med cirkulerande varmluft. I denna våning fanns vidare butiker, kök, konditoriverkstad, domestikrum och vinkällare. Högst upp fanns slutligen tre bostadslägenheter som nåddes via den norra trappan; ”alla med den herrligaste utsigt åt sjösidan”.

EXTERIÖRARKITEKTUREN

Herr Wallman, Södra teaterns egare, har en obestridlig förtjenst och heder af sitt verk, hwilket onekligen skall räknas bland Stockholms vackraste byggnader, och vi hoppas att hufvudstaden i ett och annat hänseende skola hålla honom räkning därför.

Så skrev man i *Illustrerad Tidning* 1859; den tidigare citerade tidningsreferenten är också mycket positivt inställd till teaterhusets exteriör och menar att den ”nya byggnadens fasad åt södra sidan är hållen i en stil, som imponerar genom sin enkla och ädla skönhet”.

Södra teaterns exteriör fick i motsats till Göteborgs- och Helsingfors-teatrarna en högst traditionell utformning. I Södra teatern kan man ej ens ana begynnelsen till en fri arkitekturgestaltning; omständigheterna tvingade i detta fall Åbom att hålla sig till de traditionella formerna antingen han ville eller ej. På grund av de redan befintliga murarna, som också fixerade scenens och salongens läge till byggnadens ena hörn, var det omöjligt att skapa en symmetrisk planlösning och därmed bortföll den första förutsättningen för ytterarkitekturens fria gestaltning i 1800-talets version. För att dölja interiörens oregelbundna disposition av utrymmena har således en sluten ytterarkitektur måst tillgripas.

Byggnadens exteriör döljer helt den inre anordningen; dess arkitektoniska artikulering är i första hand dekorativ och har sällan någon faktisk motsvarighet i det inre. De tre ingångsportalerna, som man uppfattar som ledande till



Södra teaterns entréfasad, foto O P Löfman 1877. SSM.

en och samma vestibul, är, genom att endast två av dessa leder dit, i själva verket en form av fasadmaskering. Entréfasadens mittmarkering, som i bottenvåningen utgöres av de tre portalerna, motsvaras i huvudvåningen av tre fönster, flankerade av halvkolonner. Fönstren är kraftigt framhävda i exteriören men i interiören däremot helt obetonade; de vette tillsammans med omgivande fönster mot salongen och det finns skäl att räkna med att de t o m var igensatta från insidan. Åbom uttrycker likväl byggnadens karaktär genom att använda dekorativa symboler. Mittmarkeringen avslutas i översta våningen av tre fönster, omgivna av statyer som föreställer Thalia, Melpomene, Euterpe och Calliope, således komediens, tragediens, musikens och sångens musor. Att byggnaden inte var ett vanligt bostadshus utan ägnad offentlig verksamhet antydde vidare av huvudvåningens rundbågiga fönster.⁷

En myckenhet av skulpturarbeten prydde för övrigt byggnadens exteriör; de tycks emellertid helt ha gått förlorade vid Anderbergs ombyggnad 1899. Över huvudvåningens fönster satt porträttmedaljonger föreställande Mozart, Beethoven, Rossini, Schiller, Talma, Hjortzberg, Jenny Lind och Emilie Högquist. Övriga fasader pryddes enligt *Illustrerad Tidning* av porträtt av "en samling af nutidens berömdaste musikaliska och dramatiska konstnärer".



Södra teaterns norra fasad före 1899. Utsikt från Katarinahissen mot Mosebacke terrass. SSM.

Vem av de båda ornamentbildhuggarna, Ahlborn eller Öberg, som bar huvudansvaret för exteriörens skulpturarbeten framgår inte. Det förhållandet att det i så stor utsträckning rör sig om just medaljongporträtt leder tanken till Ahlborn eller snarare till hans hustru Lea Lundgren, som vid denna tid var ordinarie myntgravör vid Kungliga Myntet med en förnämlig fackutbildning bakom sig och en lång verksamhet, bl a som medaljporträttör, framför sig.⁸ Det förefaller naturligt att Ahlborn var väl förtrogen med sin hustrus arbete och att han härigenom bör ha haft speciella förutsättningar också för denna dekorationsform.

Trots sina obestridliga förtjänster kan Södra teatern knappast anses vara ett representativt exempel på tidens teaterbyggnadsideal. Inte heller kan åskådarrummets utformning anses till alla delar sammanfalla med det som uppfattades som det ideala. Salongen förblev ett rektangulärt rum och radbarriärerna löpte alltså parallellt med sidoväggarna precis som på assemblésalongens tid, även om de i fonden fick beskriva en halvcirkel för att tillsammans med cirkelplafonden ge en illusion av tidsenligt centralrum. Helt tidsenlig var salongens färgställning; rött, vitt och guld, och ornamentiken var utformad i enlighet med en avancerad tidssmak.

Mindre teaterns ombyggnad 1859

Endast en knapp månad efter Södra teaterns återinvigning, närmare bestämt den 5 december, kunde Mindre teatern återuppta sin verksamhet i ombyggda och renoverade lokaler. Ombyggnadsarbeten hade pågått sedan sommarens början och ritningarna härtill hade utarbetats av Johan Fredrik Åbom.

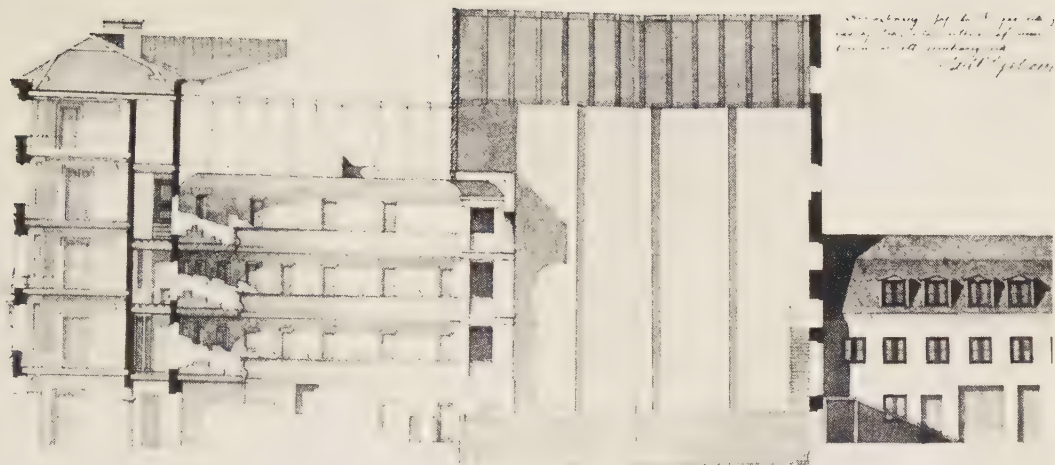
I Södra teatern hade det gällt att utvidga och modernisera en f d assemblé-lokal; denna gång var det fråga om att på samma sätt förändra en teaterbyggnad som hörde hemma i en äldre stilepok. Mindre teatern vid Kungsträdgården, som fram till 1846 benämndes "Nya Theatern", var alltså densamma som Anders Lindeberg låtit bygga 1842 (jfr s 18). Teatern hade uppförts efter ritningar av murmästaren Carl Hallström, men fasaden hade utformats av arkitekten vid Överintendentsämbetet J A Hawerman. På alla avgörande punkter uppvisade denna teaterbyggnad de drag som kan anses vara kännetecknande för 1800-talet fram till 1850. Möjligen skulle man vilja göra ett undantag för de förhållandevis väl utvecklade trappförbindelserna – teatern erhöll nämligen redan från början separata trappor till tredje raden.

Biutrymmena för scenen var i nybyggnadsskedet liksom i övriga teatrar från denna tid snålt tilltagna, men redan påföljande år kunde en byggnadslänga för klädloger och kulissmagasin tillfogas utefter gården, bakom teaterhuset.

Salongens planlösning var den typiska; i detta fall var den klockformad. Hur utsmyckningen tog sig ut vet man däremot mindre om. Enligt uppgift var salongen dekorerad i vitt och guld; sannolikt är att den hade förgyllt ornamentik av samma typ som t ex 40-talsteatrarna i Uppsala eller Växjö.

Nya teatern kom att genomgå reparationer och smärre ombyggnader vid mer än ett tillfälle före Åboms ombyggnad. Redan 1845 genomfördes en ganska omfattande reparation och renovering. Scenen skall då ha förbättrats och salongen fick, enligt Nordensvans uppgifter, "ett delvis nytt utseende, raderna gjordes grundare och fick fler ingångar och avantscenerna fingo ny form".⁹ Hur stora dessa ingrepp i verkligheten var har inte kunnat fastställas. Vid en jämförelse mellan Hallströms bevarade planer och Åboms ombyggnadsritningar framgår att en viss förskjutning av radbarriärerna ägt rum. Även prosцениeväggarnas vinkel i förhållande till scenen är något annorlunda. Uttrycket "avantscenlogerna fingo ny form" torde knappast, eftersom det är så tidigt som 1845, ha kunnat innebära något beträffande scengolvets tillbakadragande. År 1846 slopades däremot den stående parterren som varit förlagd till sidorna av amfiteatern och under första raden.

1854 övertogs Mindre teatern av Edvard Stjernström, som året därpå lät



Mindre teatern. J F Åbom, ombyggnadsritning, längdsektion 1859. SSA.

genomföra en större reparation.¹ Av allt att döma var installationen av lysgas den viktigaste åtgärden vid detta tillfälle. Det är dock inte helt uteslutet att denna åtgärd kan ha åtföljts av en modernisering av scenen genom tillbakadragning av scengolvet. Emellertid har ännu intet kommit i dagen som kan tyda på att så varit fallet. Alltjämt framstår det som mest sannolikt att den för det tidiga 1800-talet karaktäristiska proskenievalvskonstruktionen fanns kvar ända fram till ombyggnaden 1859. Mindre teatern utgör i så fall ett parallellfall till Kungliga teatern; här hade man installerat lysgas 1854 men behöll den ursprungliga scenutsträckningen ända till 1858–59.

Då Stjärnström övertog ledarskapet gick teatern en gynnsam tid till mötes, och snart framstod behovet av mer utrymme liksom en allmän modernisering som i hög grad påkallat. När det gällde att skaffa teaterhuset mer utrymme var någon annan expansion än på höjden inte möjlig, eftersom de angränsande tomterna var helt fullbyggda. Teaterns fasad kom därför efter ombyggnaden att behålla samma antal fönsteraxlar som den tidigare haft; däremot förhöjdes huset åt gatan med en hel våning. Fasadens karaktär förändrades i grunden efter Åboms ombyggnad; de vertikala elementen betonades, ornamentiken blev detaljerad och rik, och av Hawermans strama, horisontalt betonade fasad kunde intet längre förnimmas.

Vad beträffar byggnadens invändiga disposition övertog Åbom till alla delar den befintliga planlösningen; t o m de ursprungliga trapphusen blev kvar oförändrade, vilket måste betyda att dessa ännu 1859 var godtagbara ur säkerhetssynpunkt. Längan utmed gården förefaller inte att ha blivit föremål för några ändringar i samband med 1859 års ombyggnad. Däremot försågs scenen med en tvåvåning tillbyggnad åt söder. Salongens kronvind förhöjdes och scenhuset kom nu att skjuta i höjden och blev byggnadens högsta del.

SALONGEN

Att ge Nya teaterns klassicistiska fasad en mera tidsenlig karaktär kan knappast ha vållat Åbom några större kompositionella svårigheter. Med salongen förhöll det sig säkerligen annorlunda. Dess långsträckta och mot fonden avsmalnande planform med sina klockformigt insvängda långväggar stred helt mot de ideal som då var rådande. Åboms insats beträffande salongens modernisering tycks emellertid ha inskränkt sig till en ombyggnad av scenöppningen. Salongen hade redan tidigare tre rader och ritningarna visar inte heller någon markering av förhöjda murar. Sektionsritningen visar nämligen en helt kal salong; sannolikt gav Åbom ornamentbildhuggaren fria händer när det gällde salongens ornamentering, också kompositionellt.

Den beskrivning av den nyöppnade salongen som *Aftonbladet* lämnade den 6 december är instruktiv i flera avseenden och återges därför i sin helhet:

Salongen, som bibehållit sin förra storlek, har undergått en total omdekorerings, som visar hvad konstfarna händer förmå uträtta. Plafonden är genom strålförmiga ramar, utgående från medelpunkten omkring öppningen af kronan, afdelad i tio ornerade fält, innehållande större taflor, förevisande Apollo och de nio muserna. Apollobilden har sin plats i fronten framför scenen och är närmast omgifven af Melpomene och Thalia. Dessa taflor äro målade af herr Blackstadius.² Avantscenen har, genom beredande af större rymlighet, anbringande av öppen balustrad i bröstvärnen samt fristående kolonnad och med sceniska emblemer försedda figurer som uppbära kornischerna, undergått en ändamålsenlig förändring. I första radens fond har blifvit inrättad en större loge, som kommer att kallas "första radens stora fondloge"; barriären till denna loge, bestående af en öppen balustrad, utskjuter något i salongen. Tvenne satyrkaryatider uppbära med sina dynor på hufvudet en öfver logen på andra radens bröstvärn anbrakt baldakin. Logeraderna äro smakfullt ornerade. Amfiteatern, som förut hade raka bänkrader, har nu fått, i likhet med de utländska teatrarna, stolar med rottingflätade klaffsäten och schaggklädda, stoppade ryggar; de äro uppställda i cirkelbågar efter hvarandra, löpande parallellt med scenens och orkesterns plan. Första raden har äfven fått nya, med rottingsäten försedda, af polerad björk förfärdigade bekvämare bänkar, med ryggstöd och beklädda med rött schagg. Logeradernas väggar äro klädda med röda stofftapeter. Ridån föreställer ett draperi af rött schagg med rik guldfrans; den är målad af Gropius i Berlin, i likhet med ridån å Kongl. operan derstädes och harmonierar med salongen.

Ljuskronan i renaissance, liksom det öfriga, är förfärdigad af hr Ahlborn och har 36 gaslågor. Från en kandelaber utgå 6 hufvudarmar på hvilka äro anbragta drakfigurer. Hvarje af dessa armar uppbär 6 småarmar med efterbildande ljus (Salongen är numera icke dragig sedan korridorerna blifvit genom dörrar afstängda och försedda med värmeapparater).

Orneringsarbetena äro utförda af herr Ahlborn och byggnadsritningen af herr Åbom.

Nu om inte förr förändrades den ursprungliga välvda scenöppningen och dess underliggande golv. Den scenöppning som Åbom denna gång skapade påminde emellertid mera om Malmbergs i Göteborgs-teatern än om den han själv kort tid innan hade utformat i Södra teatern. Mindre teatern erhöll samma "hål"-liknande scenöppning som Göteborgs-teatern, och på samma sätt som där förbands den arkitektoniskt med salongen genom att entablementet över kolonnerna vid andra radens avantscenloger också fick utgöra anfang för scenöppningens bågformade övre avslutning. Också en annan detalj, som på sätt och vis har anknytning till scenöppningens utformning, leder tankarna till Nya teatern i Göteborg, nämligen den bågformade övre avslutningen på tredje radens avantscenloger; detta arrangemang återkommer i Göteborgs-teatern. Utformningen är mycket karaktäristisk och visar tillsammans med andra visserligen mera allmänna drag som påminner om Göteborgs-teaterns scenöppning, att Ahlborn i Mindre teatern förde vidare idéer som strax innan tagit form i Göteborgs-teatern.

När Åbom i Södra teatern lät scenöppningen mynna i ett valv hjälpte detta honom att nå fram till cirkelplafondens periferi. Skulle samma metod ha tillämpats i Mindre teaterns salong hade valvet måst göras minst dubbelt så djupt för att nå fram till cirkelplafondens periferi; eftersom Mindre teaterns salong var mycket djup och dessutom avsmalnande mot fonden hade nämligen en cirkelplafond måst placeras långt från scenöppningen för att dess borte periferi någorlunda skulle sammanfalla med den halvcirkel som radbarriärerna beskrev i fonden. En sådan konstruktion skulle förmodligen ha krävt större ingrepp och därmed lett till ökade kostnader, något som man säkerligen ville undvika.

Vilka skälen än kan ha varit till att scenöppningen utformades som den gjorde – man måste också räkna med att Stjernström själv hade deciderade önskemål härvidlag – framstod den dock som mera modern till sin utformning än Södra teaterns.

Den vid denna tid så allmänt förekommande cirkelplafonden kom alltså inte till utförande i Mindre teatern. Detta hängde helt visst samman med salongens långsträckta och bakåt avsmalnande form; skulle cirkeln placeras där den borde kunde man inte ge den resterande delen av taket mot scenöppningen en meningsfylld, dvs arkitektoniskt betingad, ornamental utsmyckning, när man som här inte kunde eller ville tillgripa det utsträckta valvet. Emellertid har den säregna takkompositionen i Mindre teaterns salong icke

desto mindre inspirerats av cirkelformen. Med utgångspunkt från kronhålet indelas taket i radiella sektorer som blir oregelbundna eftersom de tillåts att flyta ut och täcka taket i hela dess klockformade utsträckning.

Det barocka rumsideal som präglade Nya teaterns salong kom i Mindre teatern att leva vidare under en ny ornamentalt förklädnad, för vilken Ahlborn måste anses ha burit huvudansvaret, och vilken efter vad man kan utläsa av olika källor också väckte stor uppskattning under hela den tid salongen existerade. 1898 i samband med kritiken av operans nybyggnad tillrättades Anderberg att ta lärdom av avantscenlogemotivet i Mindre teatern, dvs dåvarande Dramatiska teatern. Anmärkningsvärt är att ornamentbildhuggaren Richard Sundell när han dekorerade Vasateatern 1892 hade låtit sig inspireras av just Dramatiska teaterns avantscenlogemotiv. Hans utformning av Vasateaterns avantscen måste nämligen uppfattas som en medveten parafras över de Ahlborn-Åbomska motiven från 1859.



Dramatiska teatern vid Kungsträdgårdsgatan. Foto före rivningen 1910. DTM.



Dramatiska teatern vid Kungsträdgårdsgatan. Foto före rivningen 1910. DTM.

Bevarade fotografier av Mindre teaterns salong, tagna 1910 inför den förestående rivningen, gör det möjligt att i detalj jämföra ornamentiken med den alltså bevarade teatern i Göteborg. Det visar sig att identiska motiv förekommer i flera fall. Andra radens ornamentik i Göteborgs-salongen kom att appliceras på första raden i Mindre teatern, medan tredje radens i Göteborg blev andra radens i Mindre teatern. Den rika ornamentik som pryder första raden i Göteborgs-teatern återfinnes därmed i listverket över Mindre teaterns scenöppning. Tredje radens ornamentik har däremot ingen motsvarighet i Göteborg, något som kan innebära att denna komponerats speciellt för Mindre teatern, vilket också gäller andra motiv i denna salong.

Det är alltså uppenbart att Ahlborn i Mindre teatern i stor utsträckning använde sig av gjutformar som tillverkats för Nya teatern i Göteborg. Det ligger nära till hands att tro att de också i viss utsträckning kan ha kommit till användning i Södra teatern.

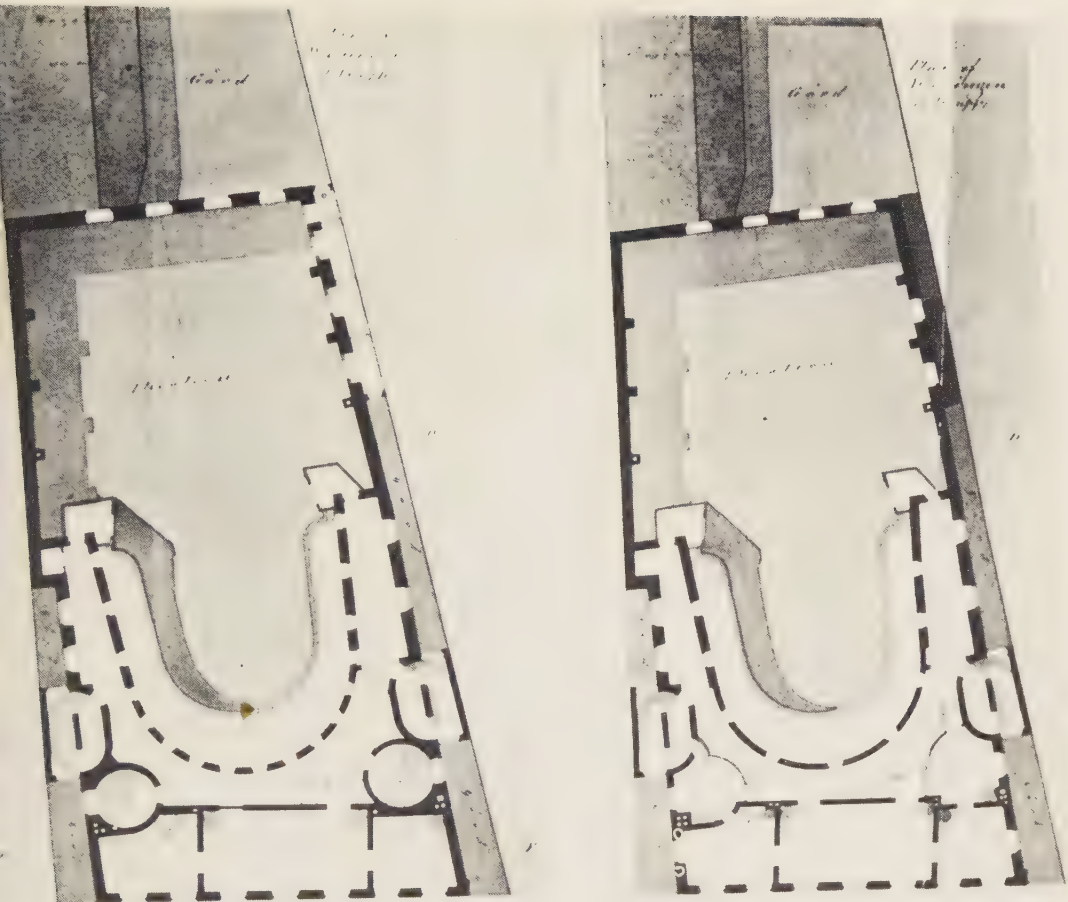
Slutstenen i scenöppningens båge utgjordes i Mindre teatern inte av stadsvapen som i teatrarna i Helsingfors och Göteborg, utan av Anders Lindebergs porträtt, framburet av två kvinnliga genier. Däremot erhöll teatern på hovteatermanér en arkitektoniskt betonad loge i första radens fond. På fotografierna ser man hur denna loge accentueras av en framspringande balustrad. Ahlborn hade såsom framgår av den ovan citerade beskrivningen i *Aftonbladet* emellertid från början givit denna loge en betydligt starkare markering med en av karyatider buren baldakin. Denna anordning, som antagligen skymde sikten för somliga åskådare, togs senare bort. När detta skedde har emellertid inte kunnat fastställas.

PUBLIKA BIUTRYMMEN

Med avseende på de publika lokalerna kan Åboms ombyggnad inte ha inneburit någon avsevärd förbättring av de förhållanden som rådde före ombyggnaden. I den våning som påbyggdes mot gatan inreddes en bostadslägenhet; den kom alltså inte publiken tillgodo. Gatudelens rumsdisposition var densamma i alla plan och bestod av ett stort rektangulärt rum i mitten med flankerande mindre rum. Åboms ombyggnadsritningar till bottenvåningen och våningen en trappa upp saknas tyvärr, varför det är svårt att vinna full klarhet i hur foajéutrymmena var disponerade. Säkerligen fanns liksom tidigare en publikfoajé i nivå med första raden. Möjligen låg också en foajé för andra raden i våningen däröver. På ritningarna markeras dock rummen på detta plan som "cabinet", "salon" och "förmak" och de står i förbindelse med den nyinredda bostadsvåningen via en öppen spiraltrappa. Av Åboms ritningar att döma är således de båda översta våningarna åt gatan avsedda att utgöra en sammanhängande bostadslägenhet.

Teaterhuset uppvisade emellertid skiftande foajéförhållanden under den tid det var i bruk. Efter 1863, då Mindre teatern blev Kunglig Dramatisk teater, reserverades första radens foajé för kungen med uppvaktnings.

När det gällde förplägnad och förfriskningar under mellanakterna kan man vidare notera att närbelägna näringsställen gjorde stora förtjänster på teaterbesökarna. Publiken i Mindre teatern hade bl a den välkända restaurang du Nord i grannfastigheten att tillgå. Att förtäring i samband med teaterbesök



Mindre teatern. J F Åbom, ombyggnadsritningar, planer 1859. SSA.

spelade en mycket stor roll för merparten av åskådarna finns otaliga vittnesbörd om. Man bör alltså hålla i minnet att denna tid också var "suparnas, saltköttsmörgåsarnas och det bayerska ölets tid", för att bilden av publiken i teatersalongerna skall framstå i tydligare relief.³

Under Mindre teaterns slutskede – då Dramatiska teatern – skall det enligt skådespelaren Ernst Engborg ha funnits "små blygsamma restauranger på första och andra raderna".⁴

Hur garderob och toaletter var arrangerade framgår inte av de bevarade ritningarna. En garderob kan ha varit placerad under amfiteatern och tillgänglig från vestibulen. I övrigt kan några större utrymmen för dessa detaljer knappast ha funnits tillgängliga.

SCENISKA BIUTRYMMEN

För de sceniska utrymmena däremot kom 1859 års ombyggnad att medföra en markant förbättring framförallt genom den kraftiga höjningen av scenhuset: "... ridå- och dekorationsfönderna komma hädanefter att gå upp hela,

utan hopvikning, hvarigenom, utom många andra fördelar, mer utrymme vinnes och kraftig nötning undviks", skriver *Aftonbladet* vidare den 6 december 1859 och tillägger:

En mindre, två våningar hög, tillbyggnad har blifvit uppförd bakom scenen och inredd med klädloger för de qvinliga sujetterna hvarigenom det af sådana lägenheter förut upptagna utrymmet på scenen blifvit ansenligt utvidgat. En elegant foyer för aktörerna har äfven blifvit inredd med utgång till scenen.

Av denna 2-våniga tillbyggnad är den övre våningen synlig på den av Åboms planer, som återger teaterhusets andra våning. Här ser man den mycket smala tillbyggnaden med de fyra rum den innehåller; tre betecknas som klädloger och det fjärde och minsta som "cloisette". Under denna våning bör artistfoajén ha varit belägen; den var således inte särskilt stor.

Gårdslängan blev inte föremål för några ändringar denna gång. Den innehöll som tidigare två våningar med vind och var sju fönsteraxlar lång. Längst bort låg kulissmagasinet, som sträckte sig genom hela byggnadens höjd. Klädlogerna låg en trappa upp utefter en korridor som hade direkt förbindelse med scenen. Dekorationerna fraktades över gården till scenen via den kobrygga, som man kan se på Åboms sektionsritning. Möjlighet till kulissförvaring fanns också på teaterns vind enligt ritningarnas anvisningar.

Mindre teatern erhöll varken vattenledning eller kaloriferer. I stället fick korridorerna små värmeapparater, antagligen gaskaminer. Gaskaminer fanns där i varje fall före 1898, enligt Engborg. Salongen fick värme från gaskronan och det tidigare besvärande draget blev nu avhjälpt. Korridorerna, som tidigare varit öppna mot vestibulen, kunde man hädanefter hålla avstängda.

Någon effektiv uppvärmning av scenen fick man inte förrän 1871, då en värmeapparat med ångpanna och skorsten tillbyggdes på teaterns baksida i vinkel mot gårdslängan; uppvärmningen av scenen skedde med värmerör av gjutjärn.⁵

EXTERIÖRARKITEKTUREN

Mindre teaterns fasadartikulering stod mera i harmoni med de motsvarande inre delarna än vad fallet är i Södra teatern. De tre portalerna ledde här samtliga in i teaterns vestibul och den markering av fasadens mittparti som dessa betecknade i bottenplanet fick sin fortsättning i de överliggande våningarnas arkitektoniskt framhävda tre mellersta fönster, som i det inre motsvarades av de invändiga rumsfilernas centrala och största rum.



Mindre teatern. J F Åbom, ombyggnadsritning, entréfasad 1859. SSA.

Men inte heller i Mindre teatern var utgångspunkten för en fri, hela byggnaden omfattande arkitekturgestaltning den idealiska, eftersom byggnaden inte låg fritt, utan var infogad i gatubebyggelsen. Dessutom var tomten sned; som en följd av detta var också själva byggnaden sned. Snedheten var säkert i det närmaste omärklig i interiören, men skulle aldrig ha kunnat elimineras i det yttre.

Av hänsyn till gatubilden har Åbom eftersträvat att ge teaterfasaden en med övrig bebyggelse överensstämmande utformning; någon önskan att låta det vid ombyggnaden kraftigt höjda scenhuset bli synligt i det yttre har han sannolikt aldrig hyst. Scenhusets takfall doldes också effektivt av fasadens krönande takbalustrad.

Diverse symboliska attribut, i detta fall lyror och masker, fick även på denna teaterbyggnad ge tillkänna ändamålet; attikans förgyllda inskription lät inte heller någon sväva i tvivelsmål om vad huset innehöll.

I en exposé över 1800-talets arkitekturhistoriska utveckling i Sverige låter Henrik Cornell Dramatiska teaterns fasad stå som exempel på den måttfulla dekorationsstil som ännu kännetecknar 1800-talets mitt; han visar också hur murbehandlingen hos denna byggnad exemplifierar en smaksförskjutning mot en rikare arkitekturstil.⁶



Gårdsfastighet i kvarteret Gripen vid Mäster Samuelsgatan. Foto L af Petersens 1969. SSM.

Med tanke på att denna byggnad utgjorde ett så fullödigt exempel på det då rådande arkitekturspråket med dess rika men alltjämt ytmässiga dekorationsstil kan det ha sitt intresse att framhålla att Ahlborn uppenbarligen verksamt bidragit till utformningen även av fasaden. Åboms fasadritning ger visserligen schemat för fasadutsmyckningen, men den utförda ornamentiken fick i verkligheten en helt annan karaktär. Den största avvikelser från ritningen uppvisade de arkitektoniska gestalter som bär balkongen. På Åboms ritning är det kraftiga hermer som lyfter den; i den utförda byggnaden ersattes dessa hermer av sirliga och spröda karyatider med blomsterkorgar på huvudet. Identiska karyatider återfanns på den bostads- och ateljébyggnad⁷ som Ahlborn 1863 lät uppföra i kvarteret Gripen vid Mäster Samuelsgatan, något som tydligt bekräftar att Ahlborn medverkat vid utformningen av Mindre teaterns fasad. Men man kan fråga sig om inte Ahlborn också i några fall direkt har föreslagit Åbom användningen av vissa ornamentala motiv. På

fasadritningen förekommer nämligen motiv som i hög grad påminner om sådana som man kan träffa på i Ahlborns inredningar; så förefaller t ex de mycket karaktäristiska dekorativa fält, som utgjorde pilastrarnas fortsättning i den översta våningen, komma från Ahlborns ornamentala förråd.

En fortsatt jämförelse mellan ritningen och den utförda fasaden ger vidare vid handen att inte endast de enskilda ornamenten fick ett elegantare utförande än vad de har på ritningen; flera motivavvikelser förekom också och fasaden fick överhuvudtaget en rikare ornamentering än vad ritningen föreskriver.

SENARE OMBYGGNADER

Dramatiska teatern stängdes 1907 och revs 1910. Men innan dess genomgick den flera reparationer och ombyggnader. Den mest omfattande skedde så sent som 1898. Teatern hade nämligen blivit utdömd på grund av den dåliga säkerhet som kommunikationerna med det fria erbjöd i händelse av brand.

Det var skådespelaren och teaterledaren Gustaf Fredriksson, sedan 1891 enväldig direktör för Dramatiska teatern, som – enligt egen utsago – inlämnade det förslag till förbättrade trappförbindelser och ökat antal utgångar som en anonym arkitekt, bosatt i Djursholm, skulle ha gjort och efter vilket ombyggnaden utfördes.⁸ Nordensvan berättar dock att det var den kände djursholmsarkitekten Rudolf Enblom som var upphovsmannen till 98 års ombyggnad. Bevarade handlingar meddelar emellertid att k m:t den 3 juni godkänt den av Överintendentsämbetet uppgjorda ritningen. Det verkar alltså som om den slutliga lösningen utarbetades inom Överintendentsämbetet, möjligen på grundval av flera inlämnade förslag.⁹ Två ritningskopior finns bevarade i ÖIA:s arkiv; de är inte daterade men att döma av det betydligt utvecklade trappsystemet måste de gälla ombyggnaden 1898. Utgångarna har nu flerdubblats. Fönstren närmast de tre huvudportalerna har ändrats till dörröppningar, varigenom ingångarna blivit fem. Gårdsbyggnaderna, som vuxit ut betydligt sedan 1859, har fått fler utgångar. Samtliga publika trappor är ombyggda. Spiraltrapporna som ledde till nedre raderna har förstörats och bytts ut mot trappor i raka lopp. Härigenom upptog de betydligt större utrymme än tidigare och de rum som låg på sidorna om det stora mittrummet gjordes om till trapphus. Även tredje radens trappor har fått helt raka lopp och förstörats så mycket som det trånga utrymmet tillät. Elektriskt ljus installerades likaså vid 1898 års ombyggnad.

Också utrymmena bakom scenen genomgick förändringar vid skilda tid-



Dramatiska teatern vid Kungsträdgårdsgatan 1908. SSM.

punkter. Flygelbyggnaden byggdes om och förstorades bl a 1863 och 1871. Man trängde också in i angränsande fastigheter. I ett hus på Hypoteksbankens gård erhöll teatern en ny artistfoajé och nya kanslilokaler så sent som 1898. Detta gårdshus revs inte förrän 1978.

Situationen i Stockholm

Teateraktiviteten i huvudstaden hade kontinuerligt stegrats under loppet av 1850-talet.

Vid 60-talets inträde befann sig isynnerhet regikonsten och ensemblespelet i en gynnsam utveckling. Förnyelsen som nära följde den på kontinenten, var framförallt förknippad med den sceniska verksamhet som bedrevs av konstnärliga initiativtagare som Edvard Stjernström, August Bournonville och Ludvig Josephson.

Också på det scendekorativa området var man à jour med utvecklingen i Europas ledande huvudstäder. Dekorationskonsten hade fått ”en stimulerande injektion”¹ när Emil Roberg 1852 kallades hem från en utrikes resa för att tillträda befattningen som Kungliga teaterns dekorationsmålare. I sin elev Fritz Ahlgrensson fick han en värdig efterträdare. Ahlgrensson, som också studerat teatermåleri i Paris och Wien, tillträdde vid Robergs död 1859. Han behöll befattningen vid Kungliga teatern till 1868.

Alltsedan Arsenalsteaterns brand 1825 hade den lyriska och dramatiska scenen inom Kungliga teatern samsats i det gustavianska operahuset. Genom köp av Stjernströms teater – Mindre teatern – 1863 fördelades repertoaren åter på två scener.

På Kongl Stora teatern gavs förutom operor och baletter även större taldramatiska uppsättningar. På Mindre teatern, som ändrade namn till Kongl Dramatiska teatern, uppfördes främst taldramatik – framförallt salongskomedier – men även operacomiquer.

Dubbleringen av scenerna motiverades med rent konstnärliga önskemål – en mindre scen för det intimare dramat – men det egentliga skälet var enligt 1869 års teaterkommitté, såsom Rickardsson framhåller i ”Oscariansk teaterpolitik”, att köpa sig fri från konkurrens.

”Operan utgjorde fortfarande en medelpunkt i stockholmarens tillvaro”, framhåller Nordensvan i sin exposé över publiklivet i det gustavianska operahuset i början av 1860-talet. Han fortsätter:

Var Kungl. teatern ej ett nationellt bildningsinstitut, så var den åtminstone den förnämsta nöjesinstitutionen.

Teatern är ett familjenöje, dit hufvaden går med barnen, med svärmor och tanter. Man har rätt små anspråk på bekvämlighet. Trångt är det i förstugor och korridorer, upp till raderna föra smala slingrande trappor. Man sitter tätt sammanpackad, högst uppe på 5:te raden, även paradiset kallad, är ”liggande parkett”, biljettpris 25 öre. Däruppe skymtar en poliskonstapel. I hovlogen ses en löjtnant i uniform – befälha-

varen för teatervakten, som, 10 man stark, är posterad nere i förstugan åt torget.

Men på första raden och på amfiteatern sitter noblessen bekvämt i fåtöljer, och parketten har schagglklädda klaffstolar.

Onsdagen är de kungligas ordinarie spektakeldag. Även dessemellan ses kung Karl rätt ofta i kungliga logen.//

Foajé för publiken saknas. Damerna i sina ljusa teaterkappor sitta under mellanakterna kvar på sina platser, belysta av den stora praktkronan, som hissas ner från taket vid ridåns fall. Herrarna vandra i långa rader in på Opris för att få en sup, en smörgås eller ett glas punsch vid disken.

Bournonville tycker ej om, att operahuset inrymmer så många krogar. Men för en rättskaffens stockholmare var "våningen inunder" en väsentlig ingrediens i teaterinstitutionen. Även om det är tomt i salongen, så är det fullt hus på operakällarn, säger Konjander.//

Utåt torget nedåt Strömmen finns också kaféet Andalusiskan, och 1864 tillkom Lagergrens åt Jakobstorg, där förr var boställsrum och där senast Kjellberg residerat.//

De tre översta radernas publik är naiv och tillgänglig, vill röras och hänföras, är enligt Bournonville intresserad av "det dramatiska och fosterländska", medan den ganska blaserade publiken på parkett och de två nedre raderna föredrar det lyriska och utländska.

Kungl. teatern är förnäm och har traditioner att hålla uppe. Redan den miljö, där artisterna dagligen röra sig, bör verka eggande på deras konstnärliga ärelystnad, på deras fordringar på sig själva. Gustav III:s matsal är artistfoajé och övningssal för eleverna, den ursprungliga "stora foajén" – hörnrum åt sydost, "mera illustert än någon salong nu för tiden i Stockholm", skriver Posttidningen 1858 – är sedan långt tillbaka degraderad till attributmagasin. Gustav III:s salong i hörnet åt Strömmen användes till sångrum, och i det Pompejianska kabinettet residerar scenintendenten.

På den sceniska konsten hade traditionen onekligen verkat i viss mån hämmande, till dess nya vindar blåste upp i den något instängda och stillastående luften.²

"Stockholmarens favoritnöje är teatern" konstateras i den "Vägledning för besökare" som gavs ut med anledning av den stora Skandinaviska Konst- och Industriutställningen 1866, som hade huvudsäte i den tillfälligt uppförda industrihallen i Kungsträdgården. I vägledningen presenteras huvudstadens fem verksamma teatrar:

Kongl Stora theatern

vid Gustaf Adolfs torg är afsedd för operan och det högre skådespelet. Ingen resande lär försumma att besöka denna konstanstalt, som, särskildt hvad det lyriska facket angår, äfven af dem, som haft tillfälle att jemföra den med Europas större scener, erkännes intaga en hög plats, naturligtvis med fästadt afseende på våra resurser. Salongen inrymmer något öfver 1 100 personer.

Kongl Dramatiska theatern

vid Carl XIII:s torg (omkring 700 platser) är, såsom namnet antyder, väsendtligen egnad åt den dramatiska repertoiren men å densamma uppföras jemväl mindre operetter.

Södra theatern

är belägen vid Mosebacke och intager främsta rummet bland Stockholms sekund-theatrar. Salongen, som är ganska prydlig, inrymmer omkring 600 personer.

Ladugårdslandstheatern

är belägen vid Ladugårdslandstorg, har platser för 400 personer.

Humlegårdstheatern

belägen i Humlegården, är en af hufvudstadens sommartheatrar, ett i yttre afseende mindre väl lottadt konstens tempel. Den lilla theatern rymmer omkring 300 personer.

Bland de uppräknade scenerna återfinns av naturliga skäl inte Nya teatern på Djurgården. Den år 1864 uppförda teatern hade då nyligen brunnit ner. 1867 byggdes den emellertid upp på nytt, för övrigt med virke från den nedmonterade industrihallen från 1866 års utställning.³

Nya teatern på Djurgården var den ena av 60-talets nya teaterbyggnader i Stockholm, Nya teatern vid Blasieholmshamnen den andra. Till dessa båda byggnader skall vi återkomma längre fram.

Teaterbyggnader i landsorten

Förutom nybyggnaderna i Stockholm erhöll landet i övrigt två nya teatrar under 1860-talet; den ena uppfördes i Kalmar, den andra i Uddevalla.

En analys av 1860-talets teaterbyggnader visar, att det föregående decenniets tendens att låta byggnadens invändiga disposition bli bestämmande för ytterarkitekturens volymbildande element, ytterligare accentueras under 1860-talet. Det är också uppenbart att viljan till avspiegling av de innanför-liggande utrymmenas utformning, både vad gäller storlek och karaktär, tar sig starkare uttryck.

1860-talets teaterbyggnader illustrerar på olika sätt detta förlopp. Åtminstone är detta fallet med de teatrar som kan kallas autonoma, dvs de som projekterats och uppförts för uteslutande teaterverksamhet. I detta avseende kan såväl teatrarna i Kalmar och Uddevalla som Nya teatern på Djurgården

betraktas som autonoma teaterhus. Däremot är Nya teatern vid Blasieholms- hamnen, populärt kallad Hammerska ladan, genom sin karaktär av provisorium och arkitektoniskt lappverk överhuvud inte representativ för teaterbyggnadsarkitekturen.

Nya teatern i Kalmar, även kallad teatern vid Larmtorget, invigdes i januari 1863. Den är ett verk av Bror Carl Malmberg, vilken därmed skapade sin andra teaterbyggnad. (Ritningarna till teatern hade utarbetats redan 1860.) Till teatern i Uddevalla, som uppfördes på sommaren 1862 och invigdes på hösten samma år, finns inga ritningar i behåll; varken nybyggnadsritningar eller tidigare ombyggnadsritningar är kända. Det enda bilddokument som återger teatern i ursprungligt skick är ett exteriörfotografi som sannolikt stammar från 1860-talet. Som teaterns inventor räknas en viss Carl Bagge. Denne var militär till professionen, men en mångsidig person med utpräglad konstnärlig läggning.⁴

De bägge teaterbyggnaderna i Kalmar och Uddevalla är samtidigheten till trots i flera avseenden varandras motpoler. Teatern i Kalmar står i konstnärlig paritet med Nya teatern i Göteborg. Uddevalla-teatern å sin sida är konstruerad efter en icke-fackmans intentioner, och framstår som en visserligen charmerande men dock till vissa delar provinsieell variant av den kontinentala teaterbyggnadstypen i Sempers efterföljd. Vad beträffar material och utsmyckning är Kalmar-teatern en påkostad representant för 60-talet, medan teatern i Uddevalla var föga överdådig.

SALONGERNA

I Kalmar-teaterns salong har Malmberg upprepat flera av Göteborgs-teaterns konstruktiva motiv. Karaktäristisk är tex plafondutformningen, med sina betonade bärande element. Denna gång har emellertid Malmberg ersatt karyatiderna med pilasterförsedda pelare, men på samma sätt som i Göteborgs-salongen löper ett galleri bak de bärande stöden. Det är en arkitektoniskt elegant lösning, som dock medför skymd sikt för många av galleriets åskådare.

Även scenöppningen är till sin konstruktion snarlik den i Göteborgs-teatern, men avantscenens logeöppningar har här andra dimensioner och de prydande arkitektoniska och ornamentala motiven är inte desamma. Kalmar-teaterns scenöppning är vidare något bredare i förhållande till salongens djup än vad fallet är i Göteborgs-teatern. Salongen i Kalmar är däremot mindre än den i Göteborg; här finns endast två logerader förutom galleriet.

Samma typ av ornamentik som man finner i Göteborgs-teatern smyckar

*Salongen i teatern i Kalmar,
1800-talets slut.
Kalmar museum.*



åskådarrummet i Kalmar-teatern och det är uppenbart att Malmberg också i sin andra teaterbyggnad samarbetat med ornamentbildhuggaren Carl Ahlborn. Om Ahlborn även denna gång haft ansvaret för själva kompositionen är inte känt, men måste anses vara högst sannolikt. Om så är fallet måste Ahlborn omgående efter de slutförda arbetena i Göteborg och Stockholm 1859 ha gripit sig an med Kalmar-teaterns komposition. Ornamentiken, som sånär som på obetydliga avvikelser överensstämmer med den sedermera utförda, är nämligen utritad på byggnadsritningarna, som är daterade redan 1860.⁵

Återigen stöter vi alltså på motiven från Göteborgs-salongen och därmed även från Mindre teatern i Stockholm. Ahlborn varierar emellertid dessa motiv och lyckas även komponera samman dem med nya ornament, så att det samlade resultatet ändå framstår som originellt för Kalmar-teaterns salong.

Det är framför allt ornamentiken på radbarriärerna man känner igen. I Kalmar-teatern kan man sålunda se att första radens barriärer har samma slingor som andra raden i Göteborgs-teatern, vilka i sin tur var desamma som fanns på första raden i Mindre teatern. Andra raden har däremot samma



Teatern i Kalmar. B C Malmberg, byggnadsritning, plafonden. Kalmar museum.

bårder som fanns på tredje raden i Mindre teatern, medan den ornamentala bård som löper runt Kalmar-plafonden är identisk med den som pryder tredje raden i Göteborg; för övrigt samma motiv som applicerades på andra raden i Mindre teatern. Plafondens samtliga motiv är dock sannolikt nykomponerade för Kalmar-salongen; bårder indelar plafonden i nio cirkelsektorer och i varje sektor finns en medaljong som ursprungligen var röd till färgen. Mot denna avtecknade sig i vitt en bevingad putto. Varje putto bär ett av musernas attribut.

Salongen upplystes ursprungligen av 36 gaslågor från den "serdeles vackra kronan" som var "hvit med förgyllda arabesker", enligt vad *Kalmar-posten*⁶ meddelar. Det ligger nära till hands att anta att också takkronan var ett verk av Ahlborn.

Färgsättningen, som numera är helt spolierad, var ursprungligen den för typen gängse; den förgyllda ornamentiken kontrasterade mot färgerna vitt och rött.

När man tar del av pressnotiser och även av diverse memoarverk får man uppfattningen att salongen i Kalmar-teatern visserligen imponerade genom sin elegans, men att den i själva verket var både större och förnämre än man egentligen hade önskat.

Salongen ansågs länge under 1800-talet vara för stor för stadens behov, och svårigheten att fylla den skapade ständiga bekymmer för gästande teaterdirektörer. Uller, dvs skådespelaren Johan Fredrik Lundgrén, träffar säkert det väsentliga i sina år 1886 utgivna "Spridda anteckningar från en lång teaterbana", när han förklarar varför publiken så ofta uteblev i Kalmar-teatern:

Till det ogynnsamma resultatet bidrager också måhända den omständigheten, att den nya teatern ej är så besökt som den gamla. Nu skall man göra toilette för att gå på teatern; i forna dagar, då belysningen på teatern ej var så bländande, begaf man sig dit nära nog som man gick och stod, då man stängt butiken eller slutat arbetet för dagen, detta enligt hvad en gammal borgare sagt mig.

Kanske kan man säga om Kalmar-teaterns salong att den med avseende på representativitet åtminstone under sitt första decennium var alltför avancerad för stadens behov; de personer som kunde leva upp till denna miljö var ännu alltför fåtaliga.

Platserna på salongens golvplan indelades ursprungligen i parterr och "parquette", där "parquetten" intog det område som vanligen ännu brukade benämnas amfiteatern. Ståplatser fanns endast på galleriets sidor.⁷

Salongen i Uddevalla-teatern var i jämförelse med Kalmar-teaterns liten till omfånget, enkel i materialutförande och påvert utsmyckad; men om man i



Salongen i teatern i Uddevalla, omkring 1930. DTM.

första hand fäster avseende vid mer grundläggande karaktäristika var Uddevalla-teaterns salong, lika väl som Kalmar-teaterns, en fullgod företrädare för sin tid. Färgställningen – rött, vitt och guld – var den moderna och den cirkelrunda plafonden med sin kraftigt accentuerade bärkonstruktion gav rummet en mycket markant centralkaraktär. Det är för övrigt sannolikt att denna speciella typ av plafondkonstruktion kan ha inspirerats av den närbelägna Göteborgs-teatern, även om Malmbergs takform skiljer sig från Uddevalla-teaterns genom att de bärande stöden inte genomlöper hela rummets höjd.

Cirkelplafonden hade en polykromt målad utsmyckning i form av elva svävande och bevingade putti, som emellan sig bar en blomsterkrans.⁸

Salongens enda rad hade en anspråkslöst dekorerad barriär med fältindelning, där samma ornament återkom i varje spegel. Fondloggen, den förnämsta åskådarplatsen, utmärktes med ett avvikande ornament.

Till skillnad från Kalmar-teaterns salong förefaller Uddevalla-salongen, vad storlek och grad av elegans beträffar, helt ha svarat mot de reella behov som förelåg.

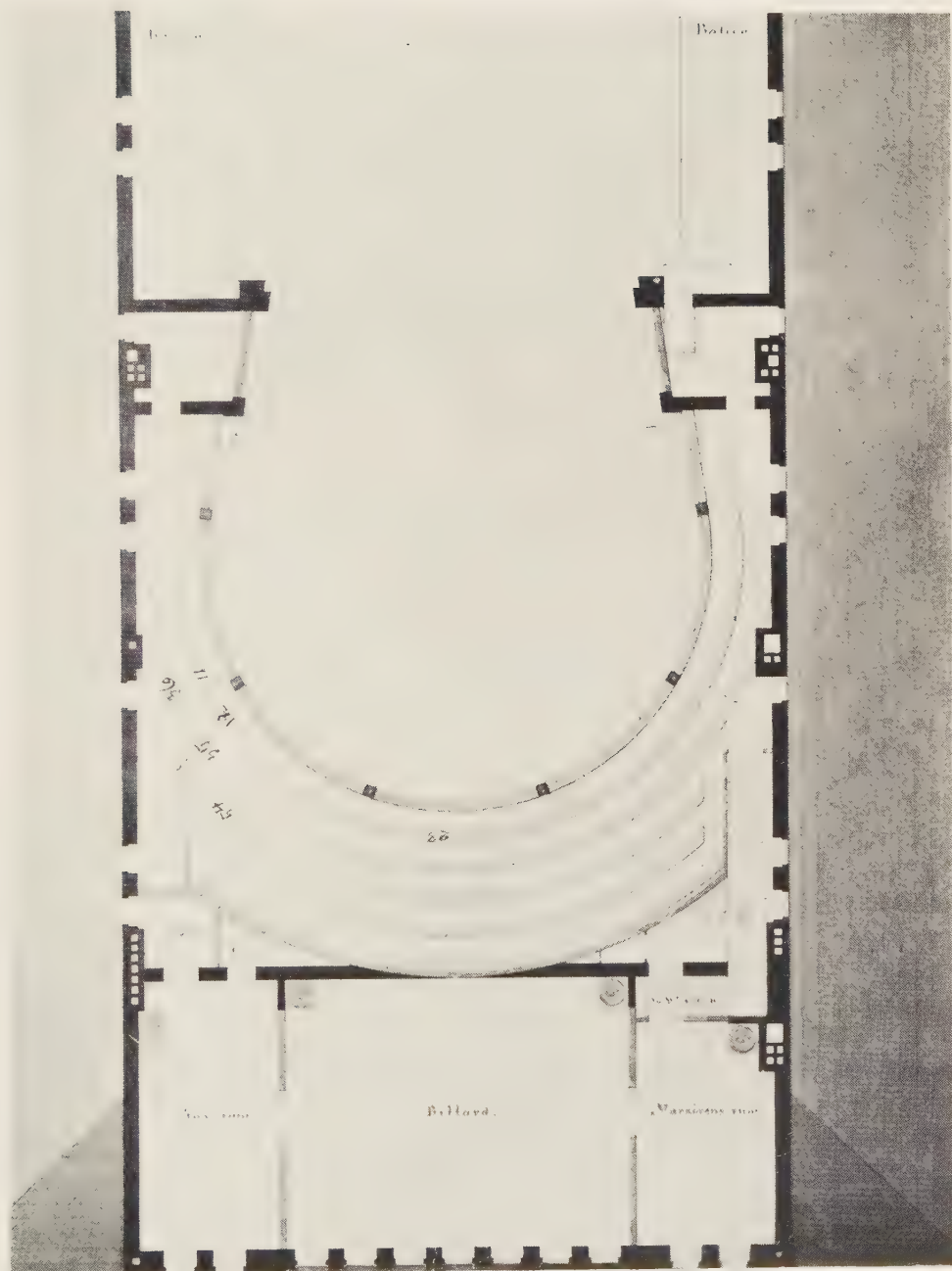
Bohusläns tidning skriver efter invigningen:

Den nya theatern härstädes är nu färdig och invigdes den 15 dennes//få vi yttra att så ful den hvad dess yttre arkitektur beträffar faller i ögat, så ändamålsenligt, konstnärligt och smakfullt ja till och med för en så liten lokal och ej större publik elegant är den inredd.//Sittplatserna synes wisseligen ej hvara serdeles rymliga för nutidens krinoliner, men man bör taga i beaktande att lokalen ej kunde medgifva större och kanske modet om ett par år återgifver till damernas klädningar den normala vidden//emellertid hafva vi nu en theater, wärdig att på dess tiljor mottaga äfven första klassens syjetter.⁹

PUBLIKA BIUTRYMMEN

Kalmar-teaterns planlösning och utrymmesdisponering upprepar i mycket mönstret från Nya teatern i Göteborg och kommunikationerna är placerade ungefär på samma sätt som där. Men Malmberg har denna gång gett trapphusen större dimensioner och helt undvikit spiraltrappor. Trapporna till galleriet är dock mycket smala; deras bredd kan knappast ha tillåtit en person att passera förbi en annan.

I vestibulen fanns biljettkontor och en konfektbutik och från vestibulen nådde man också souterrängvåningens restauration. Vidare fanns en



Teatern i Kalmar. B C Malmberg, plan över galleriet. Kalmar museum.



Teatern i Uddevalla, 1860-talet. DTM.

schweizerilokal förlagd till den utbyggda veranda som ansluter till byggnadens ena långsida.

Den stora publikfoajén fick, som sig bör, sin plats över vestibulen i nivå med första raden.

Motsvarande rum över den stora foajén, i nivå med galleriet, anges på ritningen som biljardsal. Biljardlokalen hade eget kapprum och "closet" och det kan anses troligt att biljardspelet här bedrevs som självständig verksamhet, oberoende av teaterverksamheten.

Inom teaterhuset fanns också ett antal boningsrum, varav några har beteckningen gästrum. Gästrummen ingick säkerligen i den pensionatrörelse som tidvis inhystes inom byggnaden.¹ I bottenvåningen utefter byggnadens ena långsida fanns vidare enstaka butikslokaler.

Vissa utrymmen inom teaterbyggnaden togs i själva verket i bruk för funktioner som knappast kan sägas ha direkt samband med teaterverksamheten. Att så skedde förhindrar likväl inte att Kalmar-teaterns planlösningstyp, på samma sätt som Göteborgs-teaterns, överensstämmer med den funktionellt betingade typ som Sempers första Hovteater i Dresden representerar.

Salongen i Uddevalla-teatern var liten och rymde ett förhållandevis litet antal åskådare, och de kommunikationer som teaterhuset erhöll mellan de olika delarna och det fria var säkert till fyllest för 60-talets anspråk i detta avseende.

Vill man göra sig en bild av hur entréer och trapphus var förlagda under det ursprungliga skedet får man förlita sig på det gamla exteriörfotografiet, som visar tillståndet innan teatern fick utbyggnader för nya trapphus.

Den utskjutande fasadfronten hade två centralt placerade ingångsdörrar som ledde direkt in till den korridor som löpte runt salongens golvplan. Vidare fanns två dörrar, en på var sida av rundbyggnaden, mycket nära scenhuset, vilka bör ha varit avsedda för publiken till raden. Från förstugan eller korridoren här innanför, ledde sannolikt en trappa som måste ha mynnat direkt uppe på raden, eftersom någon korridor runt salongen på denna nivå inte kan ha inrymts innanför husets ytterväggar. Sannolikt är vidare att dessa trappor var öppna spiraltrappor, eftersom sådana var de minst utrymmeskrävande. Rundbyggnaden hade ytterligare fyra dörrar, två på var sida, med läge mellan de båda mittentréerna och sidoentrén. Dessa dörrar torde emellertid ha varit blindade och följaktligen ditplacerade av kompositionella skäl.

Med avseende framförallt på den utvändiga utsmyckningen kan man med visst fog hävda att Uddevalla-teatern var provinsiell. Den var dessutom helt byggd i trä. Man skulle kunna tillägga att byggnaden också var retarderad med tanke på att de bilokaler – speciellt för publiken – som nu allmänt betraktades som nödvändiga, här i det närmaste måste ha varit obefintliga.

Utrymmen för foajé, garderob eller utskänkning kan knappast ha fått rum; om sådana lokaler fanns måste de ha varit inrymda inom den fönsterlösa korridor som löpte runt salongens golvplan. Enligt annonserna hade teatern dock eget biljettkontor.

SCENISKA BIUTRYMMEN

Kalmar-teaterns utrymmen för scenens behov, såsom kulissmagasin och skådespelarloger, följer Göteborgs-teaterns dispositionsschema, men Kalmar-teatern hade färre specialiserade utrymmen.²

Det var inte bara salongen i Kalmar-teatern som fick en utformning som var för avancerad för stadens behov; även scenen utrustades med en invecklad attiralj som ansågs alltför vidlyftig för de gästande sällskapens behov. Teaterledaren Roos t ex framhåller i sina memoarer att man i en landsortsstad inte kan vänta sig att finna tillräckligt kompetenta krafter för ett så tekniskt invecklat maskineri som det i Kalmar-teatern. Så var heller ingen mindre än dåvarande maskinmästaren vid Kungliga teatern P H Grundström ansvarig för maskineriets konstruktion och utförande.³ Som dekorationsmålare verkade tidvis under 60-talet en viss herr Lindström.

Kalmar-posten hade redan efter invigningen vissa invändningar mot scenutformningen; man var där av åsikten att scenen i förhållande till salongen

är serdeles stor, hvilket i sig självt icke skadar, men har den olägenheten att genom det därav uppkomna genljudet göra hastigt uttalade ord mer eller mindre ohörbara för de åskådare som icke hafva sina platser i grannskapet av scenen. Denna olägenhet bör dock av vana aktörer kunna undvikas.

I Uddevalla-teatern däremot synes de sceniska resurserna ha varit helt tillräckliga för att tillfredsställa alla föreliggande behov. Här fanns sammanlagt fyra klädloger, två på var sida om scenen. Men detta var också allt som byggnaden kunde erbjuda i fråga om biutrymmen för den sceniska aktiviteten. Scenhuset var emellertid tillräckligt högt för att fonderna skulle kunna förvaras där i hängande tillstånd; övriga dekorationer fick inrymmas utefter scenens sidor.

Bohusläns tidning skriver om scenen i samband med invigningen:

... och i synnerhet bör det väl utförda ej serdeles komplicerade machineriet lofordas, både för dess sammansättning och förfärdigande. Foyererna [skådespelarlogerna] synes oss wara väl små med hänseende till theatertruppens aflägsna bostäder, samt hafwa dessutom den olägenheten att ryka in.

Uddevalla-teaterns scendekorationer skall enligt uppgift ha utförts av Gropius i Berlin.⁴

YTTERARKITEKTUREN

Bland de riktningar inom arkitekturen som bröt med de nyklassicistiska idealen är den som enklast kan beskrivas med ordet interiöravspiegling på tydlig frammarsch från och med 1850-talet. Tendensen accentuerades ytterligare under 60-talet, och en jämförelse mellan Kalmar-teatern och den några år tidigare uppförda Nya teatern i Göteborg visar hur viljan till interiöravspiegling tar sig starkare uttryck i den senare av Malmbergs båda teaterbyggnader.

I egenskap av autonoma teaterhus är dessa byggnader fullt jämförbara. Båda följer samma planlösningsschema och har därmed en överensstämmande disponering av de stora volymerna. Deras inplacering i stadsmiljön är däremot icke likartad och Kalmar-teatern ligger inte heller helt fritt. Entrésidan kan här endast ses i sammanhang med den ena av byggnadens långsidor, eftersom den andra vetter mot en inhägnad parkanläggning.

Det är uppenbart att Malmberg i Kalmar-teatern har låtit de innanförliggande utrymmenas storlek och divergerande funktionskaraktär tydligare



Teatern i Kalmar. B C Malmberg, "Facade mot Larmtorget". Kalmar museum.

komma till uttryck i exteriören. Därigenom har Kalmar-teatern även erhållit individuellt utformade fasader och skiljer sig i det avseendet från Göteborgs-teatern, där entréfasaden i princip fått samma behandling som övriga fasader. Den släta muren utgör i Göteborgs-teatern alltså bakgrund för ytmässigt applicerade motiv i form av fönsteröverstycken och profilerade väggfält. Muröppningarna är jämnt fördelade över fasaderna och bara på teaterns baksida kan man ana en tendens till rytmiskt grupperade fönster i anslutning till de innanförliggande rummens storlek.

I Kalmar-teaterns entréfasad har Malmberg på ett betydligt mera deciderat sätt låtit de enskilda invändiga utrymmenas avgränsning avspeglas i exteriören medelst avpassade utsprång och inramande arkitektoniska lemmar. Entréfasaden kontrasterar mot de övriga genom sin betydligt rikare murbehandling; man kan t ex iakttaga att foajéloken täcks av ett murparti som mellan muröppningarna nära nog i sin helhet omvandlats till arkitektoniska motiv. Ett ymnigare bruk av arkitektoniska motiv just på entréfasaden vittnar även om en interiöravspegling som går utöver den rent faktiska, i och med att en sådan murbehandling blir ett sätt att också återspegla de innanförliggande rummens representativa karaktär.

Samtidigt som interiörens enskilda rum, vart och ett, i fasaden fått sin artikulering genom utsprång och applicering av arkitektoniska lemmar, kan man också se hur den allmänna tendens mot en allt kraftigare förkroppning av de prydnads motiven överhuvudtaget, som kännetecknar 1800-talets

andra hälft, är stadd i utveckling. På entréfasaden, där förekomsten av motiv är rikast, leder detta till märkbara skuggeffekter som tillika förlänar muren en skulptural kvalitet.

Sidofasaderna har även sina individuella uttryck. De mera nyttonbetonade utrymmen som befinner sig uteslutande efter byggnadens långsidor har inte erbjudit underlag för en rik murbehandling av det slag man finner på entréfasaden. Den sidofasad som är synlig i sammanhang med entrésidan vetter mot en gata, och det är märkbart att Malmberg bl a genom de jämnt fördelade fönstren velat ansluta den till övrig bebyggelse. Emellertid kommer en strävan mot faktisk återspeglning till uttryck också här; man kan t ex iakttä att den entresolerade övervåningen redovisas i exteriören i form av en överliggande attikavåning. I Göteborgs-teatern, som har en motsvarande inre anordning, är entresoleringen däremot allttjämt dold i exteriören.

Kalmar-teaterns speciella läge i stadsmiljön har givetvis spelat in vid byggnadens utformning och bidragit till att fasaderna erhållit en individuell behandling; entrésidan t ex vetter mot ett torg där den utgör ett dominerande inslag. Önskemålet att ge denna sida karaktär av paradfasad har därför säkert varit en viktig faktor.

Teatern i Uddevalla var den enda teaterbyggnad på svensk mark som i likhet med Nya teatern i Helsingfors så att säga utan omvägar återgick på Sempers första teater i Dresden. Likheten inskränker sig emellertid till att omfatta huvudsakligen ett enda drag, men då just det drag som, åtminstone ytligt sett, ger denna teatertyp dess omisskännliga prägel, nämligen den halvrunda exteriörfrenten som avspeglar åskådarrummets form. Isak Fredrik Smitt påpekar också mycket riktigt i sina memoarer att Bagges teater "till en del är en imitation efter Dresden-teatern".

Exteriörfrentens utformning går således tveklöst tillbaka på Hovteatern i Dresden, men också teaterns arkitektoniska motiv kan sägas ha sitt ursprung i denna teater, i så måtto att de kan tolkas som en ornamentalt stilisering av Dresden-teaterns kringlöpande arkader, vilka här krympt samman till blott och bart en ytdekoration. De bågformade fönsteröppningarna, som således motsvarades av Dresden-teaterns arkadöppningar, fick tillsammans med omgivande pålagda ornament bilda ett modifierat teatermotiv, där de i sviklarna placerade rosetterna kan uppfattas som en mycket långt driven stilisering av engagerade kolonner, där rosetten alltså ersätter kapitälet.

Uddevalla-teaterns fönsterrad hade också i viss mån karaktär av ytdekoration, i den bemärkelsen att den utgjordes av blindfönster. Eftersom yttermuren på samma gång var salongens begränsningsvägg var fönstren sannolikt aldrig avsedda för ljusinsläpp. De ljusa gardiner bak fönsterglas som man ser



Uddevalla-teaterns brand 1958. Foto Bohuslänningen.

på det gamla exteriörfotografiet måste alltså ha varit en målad dekoration av den typ som vid denna tid ofta förekom i blindfönster. Den identiskt lika draperingen av varje gardinluft visar att det knappast kan ha rört sig om verkliga gardiner.

På den tomt som hade inköpts för den nya teaterbyggnaden stod ett brandskapat kronomagasin, enligt vad flera källor uppger.⁵ Det förefaller sannolikt att det är denna magasinsbyggnad som i reparerat skick återuppstod i egenskap av scenhus i den nya teaterbyggnaden. Genom denna hopfogning av en befintlig byggnad med en nybyggnad kom scenhuset och salongsdelen, så att säga av sig självt, att erhålla sin individuella markering i det yttre. Avspeglingen i exteriören av dessa båda såväl rumsligt som funktionellt klart skilda delar, gör Uddevalla-teatern till pionjär bland svenska teaterbyggnader; härvidlag var den t o m mer avancerad än Dresden-teatern, där Semper, liksom också senare Chiewitz och Malmberg i sina teatrar, alltså lät dessa båda byggnadspartier sammanfattas under ett gemensamt takfall.

Uddevalla-teaterns betydelse som föregångare i detta avseende skall emellertid inte överbetonas, eftersom det knappast är troligt att ett överskjutande scenhus verkligen var ett uttryck för en bestämd stilvilja från arkitektens sida. Det är tvärtom mycket möjligt att han, liksom säkerligen hans samtida, i själva verket betraktade förfarandet som en nödlösning.

Uddevalla-teatern, som totalförstördes vid en brand 1958, genomgick

endast smärre ombyggnader under sin tillvaro. Den mest omfattande förändringen genomfördes tidigast på 1870-talet, då kravet på förbättrade kommunikationer resulterade i nya trapphus, förlagda till utskjutande sidobyggnader.⁶ En sådan inplacering av kommunikationerna var ju för övrigt helt i Sempers anda och teatern erhöll således i efterskott ytterligare ett karaktäristiskt drag gemensamt med Hovteatern i Dresden.

Teaterlokaler i Stockholm

Djurgårdsteatern

När Nya Theatern på Kongl Djurgården stod färdig 1864, uppförd efter Albert Törnquists ritningar, ersatte den en äldre teaterbyggnad som rivits året innan. Den nedrivna teatern – Djurgårdens första – hade uppförts 1801 för skådespelaren Abraham de Broen. de Broen hade av förmyndarregeringen år 1795 erhållit privilegiet att på Djurgården få inrätta teater. Där tilläts han under sommarhalvåret uppföra komedier, dramer och operas comiques. Han fick dock ej ge samma stycken som de kungliga scenerna. Ingen annan hade tillåtelse att uppföra skådespel på Kungliga Djurgården så länge de Broen eller hans hustru och tio barn begagnade sig av rättigheten. Först 1862 när änkefru Debora Wildner, den sist kvarlevande av de tio barnen, hade avlidit, upphörde privilegiet.⁷

de Broens teater låg på Lejonslätten strax öster om värdshuset Blå Porten. Där upptog teatern ungefär samma område som 1864 års teaterbyggnad skulle komma att göra. Den hade emellertid längdaxeln i riktning nordöst-sydväst och den publika huvudentrén var förlagd till byggnadens nordöstra gavel.

Den äldsta kända bilden av de Broens teater är en blyertsteckning av Alexander Wetterling från omkring 1820. Teckningen har påskriften "Djurgårdsspektakel Ladan eller Baraquen med Catharina kyrka" och visar entrésidan till en större, föga anspråksfull, träbyggnad i tidstypisk utformning. Såsom byggnaden är framställd där kan den ganska väl överensstämma med samtida uttalanden, som enstämmigt omnämner teatern som synnerligen oansenlig.

Inga ritningar eller s k biljettplaner är kända, och närmare upplysningar om denna äldsta Djurgårdsteaters inredning, planlösningstyp, ev skådespelarlogers belägenhet m m har inte kunnat utvinnas. Hur publikplatserna



Den första Djurgårdsteatern, "Spektakelladan", teckning av Alexander Wetterling. SSM.

indelades och benämndes framgår dock av en spektakelnotis i *Dagligt Allehanda* 1838.⁸ Vid detta tillfälle skulle biljetterna försälas efter ett från det vanliga något avvikande system och därför meddelas i notisen att

biljetter finns i staden hos herr konditor Pohl till första raden, hos herr konditor Davidsson till parquette och parterreloger och på Operakällaren till andra raden samt sittande och stående parterre.

Den fylligaste beskrivning av huset som står att få är för övrigt den som publicerades i *Skämtets tidningar* 1815. Den är författad av den på sin tid beryktade pamflettisten Carl Gustaf Walberg och hållen i en raljant och ironisk ton:

Ser du där på slätten det röda enstaka huset utan skorstenar; gissa, vad det kan vara. Ett lider, en tobakslada, ett skjul för hästar eller åkdon vid påkommande oväder? Nej, intetdera; det är en helgedom för sederna och den goda smaken samt de fria konsterna – ett Thalias tempel. Du ser på mig med stora ögon, du tror mig kanhända icke; det är likväl sant; och man måste stundom här i staden komma ihåg den gyldene regeln: "nihil mirari". Dock är denna del av stadens lustbarheter så rar, så egen i sitt slag, att den verkligen förtjänar litet nogare avhandlas. I det lilla träskjulet är en teater uppbyggd, som intar en tredjedel därav; de bägge andra tredjedelarna utgöras av parterren och två rader loger. Avantscenen är visst tre kvarter lång och i orkestern

rum för en hel rad musikanter. Parterren utgör huvudsaken för hela salongen och går i stark dossering ifrån fonden ända ned till orkestern. De som sitta därnere måste likväl bäva, att aktörerna möjligtvis i ett ögonblick kunna väntas falla över dem eller i ett steg kliva ner från teatern på deras huvuden, ty de tyckas dem verkligen sväva i luften. Bänkarna äro hela sju tum breda och beklädda med åskådare av alla möjliga klasser och gradationer. Här råder en verklig engelsk frihet: man tager av sig hatten eller behåller den på huvudet, allt som man behagar, samt nyttjar i allt övrigt sin fullkomliga bekvämlighet. I den brokigaste blandning sitter här skoflickaregesällen bredvid officeraren och värdshusflickan bredvid matmodern osv. Logerna äro, för att ej störa illusionen genom dörrarnas knarrande, endast försedda med gardiner. Ej sällan avbrytas aktörerna av åskådarnas samtal, ävensom dessa senare ofta störas genom dispyter ute på slätten; och igenom några springor på väggarna kan man, under det man med ena ögat är i ett fångelse eller en riddarsal, med det andra blicka omkring i den fria naturen. Samma förhållanden är även med teatern och de handlande personerna. Om stundom solen, tvärt emot direktionens vilja, kastar sina blida strålar in på scenen, under det denna höljes av en hemsk natt och förfärliga ljungeldar med långa åskknallar hota att skaka jordens grundval; om scenen är så mörk, även då handlingen skall anses ske mitt på ljusa dagen, att man med möda kan urskilja föremålen, om ej personerna hålla sig nere vid rampen; om man, även då man sitter nära fonden på ändan av bänkarna, mellan de alnsbredda kulisserna kan se allt vad som förehaves bakom – allt detta är småsaker, varöver ingen människa bör känna sig stött.

Byggnaden som i Walbergs beskrivning omtalas som röd blev senare gulmålad och förblev så till rivningen.⁹ I sina ”Minnen från Djurgårdsteatern 1864–1881”, utgivna 1882, ser författaren och konditorn August Scheele också tillbaka och drar sig till minnes den gamla teaterns sista tid:

Den gamla bofälliga byggnaden var anskrämlig både till sitt yttre och inre utseende och hade högst obequäma åskådarplatser. På sista åren hade man märkvärdigt nog påkostat inledning af gas.

Om de publika faciliteter som då var rådande berättar Scheele vidare:

I den nedrifna teatern fans ej någon förfriskningslokal, men å dess södra sida var för den bättre publiken uppfördt ett stånd, der man mellan akterna kunde på stående fot och under bar himmel rekreera sig med punsch och dylikt, hvarjemte äfven namnam åt damerna och barnen der fans att tillgå.

Publikens pretentioner voro ej så stora på den tiden, men man hade lika roligt för det, liksom herrar restauratörer ej då hade ringaste aning om utskänkningsbolag eller nutidens kontributioner.



Kälkåkning på Djurgården. Litografi, "Montanges russes". SSM.

Strax invid teatern, på norra sidan, fanns äfven ett litet rödmåladt trähus benämndt "Röda helvetet", egentligen afsedt för den tarfligare publiken, men som ganska väl kunde besökas äfven af den så kallade bättre, och som var mycket bekvämt för dem, hvilka vid ogynsam väderlek ej ville springa öfver till "Blå porten" under en mellanakt. Här erhöles litet af hvarje i förfriskningsväg. Besöken gällde dock merändels något stadigare än punsch och namn, nämligen brännvin, öl och stora smörgåsar på ett halft franskt bröd (icke sådana franska bröd som beståa nu för tiden).

Alltsammans var enkelt och okonstlad, och de andliga och materiella behofven blefvo en spektakelfest på Djurgården den tiden tillfredsställda med långt mindre kostnader än nu.

Det förstnämnda ståndet innehades på sista tiden af konditor Jacobson, hvilken egde sockerbageri vid Stortorget. I "Röda helvetet" residerade – om jag ej missminner mig – restauratören Wallenkampf. En vacker sommarnatt 1864, sedan det nya teaterhuset redan var färdigt, nedrefs äfven det lilla förfriskningsstället, och platsen jemnades och planterades.

På en anonym litografi från 1830 med titeln "Montanges russes på Djurgården tecknade efter naturen" ser man i fonden en egendomlig byggnad, som med största sannolikhet är den de Broenska teatern. Det är långsidan som vetter ut mot slätten som man ser, och den öppna takförsedda utbyggnaden, på vilken ett flertal personer befinner sig, torde vara det stånd där försäljning af förfriskningar ägde rum. Bakom huset, till höger på bilden, skymtar ett rödfärgat mindre skjul-liknande hus, som bör vara det av Scheele omtalade "Röda helvetet".

Den gamla Djurgårdsteaterns repertoar hade huvudsakligen hållit sig inom de "lättare genrerna", äfven efter det att Kungliga teaterns monopol var upphävt. Den hade under långa perioder förhyrts av så framstående teater-

män som Olof Ulrik Torsslow samt Pierre och Fredrik Deland. Föreställningarna vid "Djurgårdsoperan", som teatern ofta kallades, höll genomgående en hög konstnärlig standard. Ambitionsnivån på de sceniska prestationerna var hög, och att man låtit installera gas omkring 1860 är därför i sammanhanget knappast anmärkningsvärt.

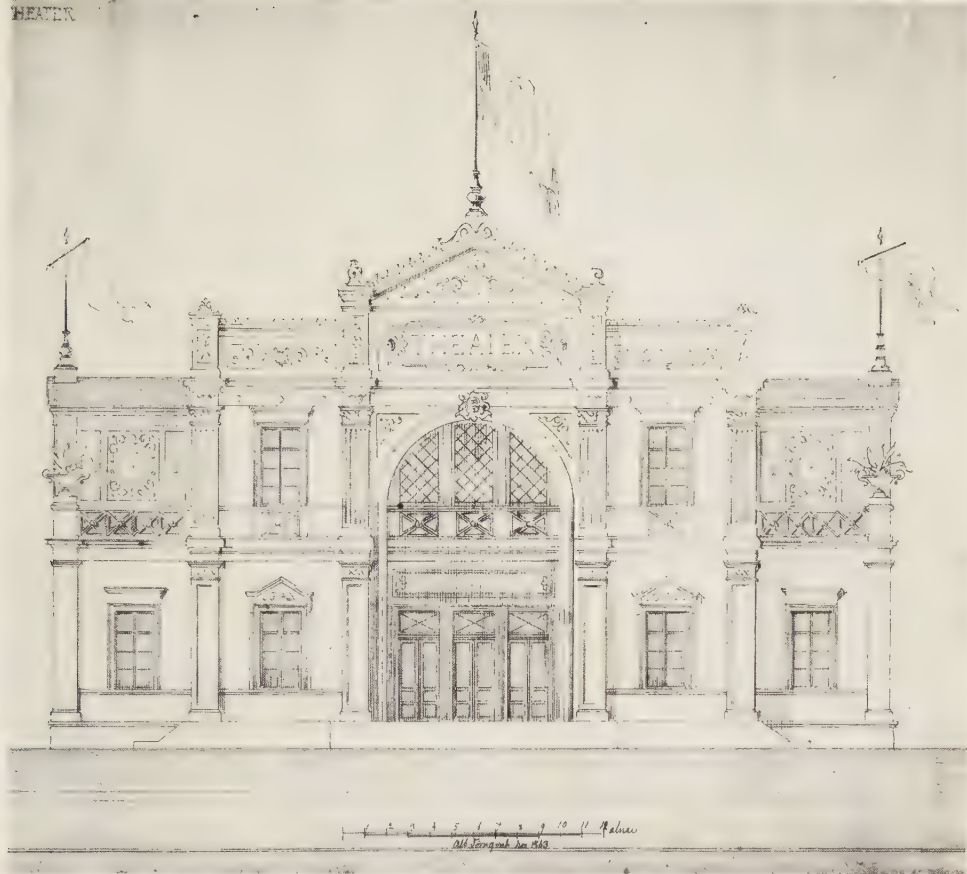
År 1863 då den sista de Broen-arvingen avlidit var den första Djurgårdsteaterns tid förbi; huset skulle rivas och platsen där det stått skulle planteras.

Så blev emellertid inte fallet. Teaterledaren Johan Petter Roos som förhyrt teatern under dess sista säsong engagerade sig själv aktivt i att en ny teater omgående kom till stand. I Roos' memoarer "Gömdt är icke glömdt", utgivna 1871, kan vi ta del av hans syn på saken:

På kongliga Djurgården skulle ej vidare komma att finnas något Thaliatempel. För mig var denna omständighet speciellt sorglig, emedan jag under loppet af den nu slutade sejouren hade lyckats att vinna både publikens och kritikens sympatier, och nu skulle jag således ej mera få tillfälle att med mitt sällskap göra någon Djurgårdssejour. Efter mycket grubblande häröfver, uttänkte jag ett sätt att kunna åstadkomma en ny teater, der den gamla hade stått. Fabrikör C Mineur hade jag, mig veterligt, då ännu aldrig sett, men mycket hört omtalas och visste derigenom, att han var en företagsam man och att han var väl anskrifven på högre ort. Honom utsåg jag såsom den, hvilken egde förmåga att realisera min idé, och meddelade honom min plan öfver huru man skulle kunna förverkligan densamma. Efter flere fruktlösa försök lyckades jag att vinna honom för saken. Aktieteckning utfärdades. Bolag stiftades, och medan jag med mitt sällskap var i Helsingfors, byggdes nya Djurgårdsteatern.

Fabrikören, tapetmålaren och kattuntryckaren C G Mineurs byggnadsansökan, ställd till riksmarskalksämberet, är daterad den 16 november 1863 och djurgårdsintendenten, som fått ärendet på remiss, avgav redan den 21 november sitt yttrande, som här nedan återges i något förkortad form:

[Vad beträffar] Fabrikörens C G Mineurs ansökning om erhållande af tillstånd att, sedan de Broenska arfvingarnes theaterbyggnad å Kongl Djurgården blifvit borttagen, å samma plats uppföra en ny theater af trä, i enlighet med ansökningen bifogad ritning, dels att inom denna theaterbyggnad inreda en passande lokal att användas till serveringsrum för theaterbesökande de dagar och tider då theatern är för allmänheten upplåten, dels och att borttaga en del af de träd, som komma att stå för nära den blifvande byggningen; Och får jag med anledning häraf ödmjukligen anföra att då K D bla har till ändamål att utgöra promenadplats, hvarest allmänheten kan ega tillgång på passande förlustelser, bland hvilka skådespels uppförande otvifvelaktigt äro de mest förädlande och nöjsamma, blifver det ock behöfligt att, efter den nuvarande theaterns rivande, en ny theater uppföres, likväl fullt ändamålsenlig till



Nya teatern på Kungliga Djurgården. Albert Törnquist, fasadritning 1863. SSM.

sin inredning, samt till det yttre erbjudande ett mot tidens fordringar svarande utseende. För en ny theaters uppförande å K D är, efter min åsigt, den plats som nu upptages af den gamla theatern i alla hänseenden den ändamålsenligaste, enär densamma är från alla sidor tillgänglig och rymlig så att ej någon trängsel bland de besökande kan uppstå, samt gör ej eller genom sitt afskilda läge någon inskränkning i utrymmet för de promenerande. Af ofvan anförda skäl får jag ödmjukligen tillstyrka, att Fabrikören Mineur måtte erhålla upplåtelse å förenämnde plats//för att å samma plats uppföra en teaterbyggnad i öfverensstämmelse med fastställd ritning och derstädes under sommarmånaderna gifva spektakler.//Äfvensom att Fabrikören Mineur å egen bekostnad anlägger och med grus underhåller den öppna planen omkring teaterbyggnaden.

Byggnaden uppfördes planenligt och stod klar för invigning till sommarsäsongen 1864. Mineurs teater, som omtalades som "den vackraste och hemtrefvligaste sommartheater i riket", brann dock ned redan efter sin första säsong. Efter vissa svårigheter lyckades dock Mineur att på kort tid ordna för ett återuppbyggande, och i lagom tid inför sommarsäsongen 1867 var det på nytt dags för invigning.¹

Den nya teatern kom att förläggas närmare Skansberget och ett inhägnat område – en bakgård – tillskapades mellan berget och byggnadens bakre gavel. I denna sin andra version ägde Djurgårdsteatern bestånd till 1929, då den brann ner för att ej mer återuppstå.

En initierad och detaljrik källa till kännedomen om Djurgårdsteatern under åren 1864–81 utgör den tidigare omtalade August Scheeles ”Anteckningar om Djurgårdsteatern”. Konditor Scheele, som drev schweizeriet och buffeterna i tio års tid från och med teaterns start 1864, uppehåller sig mest vid teaterdirektörerna och deras teaterrepertoar. Han ger emellertid även värdefulla upplysningar om själva byggnaden och om dess inredning. När han beskriver huset är det uttryckligen 1864 års version han avser men han framhåller samtidigt om den andra versionen att:

den uppfördes efter samma ritning och plan som tidigare och har ingen väsentlig skillnad hvarken till sitt yttre eller inre med undantag av att den är något större än sin föregångare och att utrymmet å scenen är mer tilltaget, enär de boningsrum som funnos å sidorna af det förra nu åter borttagits.

Av Törnquists originalritningar är endast ritningen till huvudfasaden bevarad. Den är signerad och daterad 1863.² Teaterbyggnadens andra version kan däremot nära nog i sin helhet dokumenteras med arkitekturritningar. Dessa ritningar är visserligen odaterade och osignerade, men någon tvekan om att de hänför sig till 1867 års version kan knappast råda. Om Törnquist själv engagerades för att göra de nödvändiga modifieringarna inför återuppbyggnaden har inte framgått. Troligen har den uppgiften tillfallit byggmästaren, tysken J E Thomas, som ledde uppförandet 1864 och som även anlätades 1867. En kolorerad perspektivritning av teaterns exteriör som förvaras med byggnadsritningarna, signerad av Thomas, får tas som belägg för hans aktiva medverkan härvidlag.³ Att man vannlade sig om att hålla sig till Törnquists originalversion, vilket för övrigt var ett villkor från myndigheten, är dock uppenbart.

Vad som huvudsakligen skilde den första byggnaden från den senare var att man vid återuppbyggnaden slopade övervåningen utefter byggnadens långsidor. Detta medförde att trapphusen till andra raden, som i den första versionen inleddes med övervåningen, kom att skjuta ut ur byggnadskroppen.



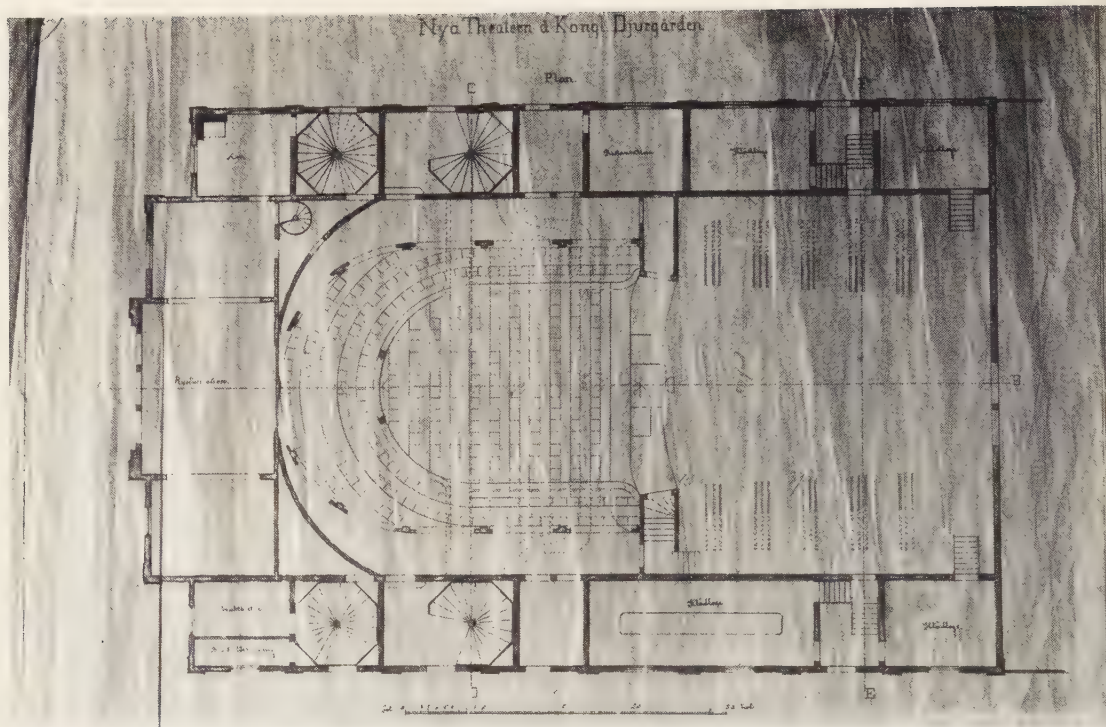
Nya teatern på Kungliga Djurgården, andra versionen. J E Thomas, akvarellerad perspektivritning. SSA.

SALONGEN

Teatersalongen, enkelt och smakfullt decorerad i hvitt, rött och guld med framsidorna af logeraderna genombrutna af spegelglas och däremellan anbragta urnor med dels artificiella, stundom ock levande blommor uti, hade ett serdeles lätt och luftigt utseende och uppfyllde med sin inredning och goda belysning, som spridde sig öfver parkett och tvenne logerader, rymmande tillsammans cirka 600 åskådare, alla anspråk på bekvämlighet och trefvnad. I alla trappor till raderna liksom på parkett voro golfven belagda med kokosmattor; äfven å de breda gångar som befunno sig bakom logeradernas sittplatser voro dylika anbragta för att förtaga ljudet af de ankommandes steg. För luftvexling var väl sörjdt genom å andra raden anbragta lufttrummor genom taket både i salongen och i korridorer.

Konditor Scheele fortsätter:

Särskilt må anmärkas att taket i teatersalongen ej var som på flera av våra nybyggda teatrar öfverlastadt med ornament och bildhuggerier, indelat i fält med de nio museernas porträtt med flera grannlåter eller likt en sockerbagartårta [sic] skuret i vissa delar med en rundel i mitten och sirligt utpyntat. Här var helt enkelt hvitt med några tonfärgade ornament i ytterkanterna och kring öppningen ofvan den prydliga gaskronan.



Djurgårdsteatern, andra versionen, plan. SSA.

Scheele har alltså observerat att åskådarrummet, och då särskilt takets utseende, avvek från vad som var vanligt, underförstått på 1880-talet när memoarerna skrevs. Ritningarna bekräftar Scheeles beskrivning och visar en salong uppförd över en relativt långsträckt U-formad plan med radbarriärer som löper parallellt fram mot scenöppningen. De rumsbildande elementen utgörs av pelarrader, som bakom sittplatserna bär upp taket, täckt av ett spegelvalv.

Att Djurgårdsteaterns salong avvek från det gängse mönstret, dvs att den inte anlades som centralrum, måste ha sin förklaring i att dess arkitekt ville undvika former som kunde inbjuda till den högtidliga vördnad man ofta ägnade ett "Thalias tempel". Djurgårdsteatern var en sommarteater, uteslutande ämnad för en lätt repertoar av lustspel och operetter. Där skulle traditionen från de Broens teater, på vars scen Offenbachiadens svenska segerståg hade inletts, leva vidare. Med ett annat formspråk än det för teaterbyggnader typiska, sökte arkitekten måhända alludera på en under denna tid etiskt sett mindre högt stående dramatisk verksamhet, för att på så sätt markera teaterns särställning.⁴

Djurgårdsteaterns åskådarrum, där radbarriärernas infällda spegelglas och urnor med konstgjorda och levande blommor gav uttryck åt en atmosfär av glatt lättsinne, närmade sig i själva verket assemblé-salongens mer neutrala, till intet förpliktande utformning.

Huruvida de av Scheele omtalade spegelglasen också fanns i den återuppbyggda salongen är för övrigt inte helt säkert. När salongen beskrivs i

Hemmets Journal i samband med återinvigningen 1868 omnämns inte denna nog så iögonenfallande inredningsdetalj:

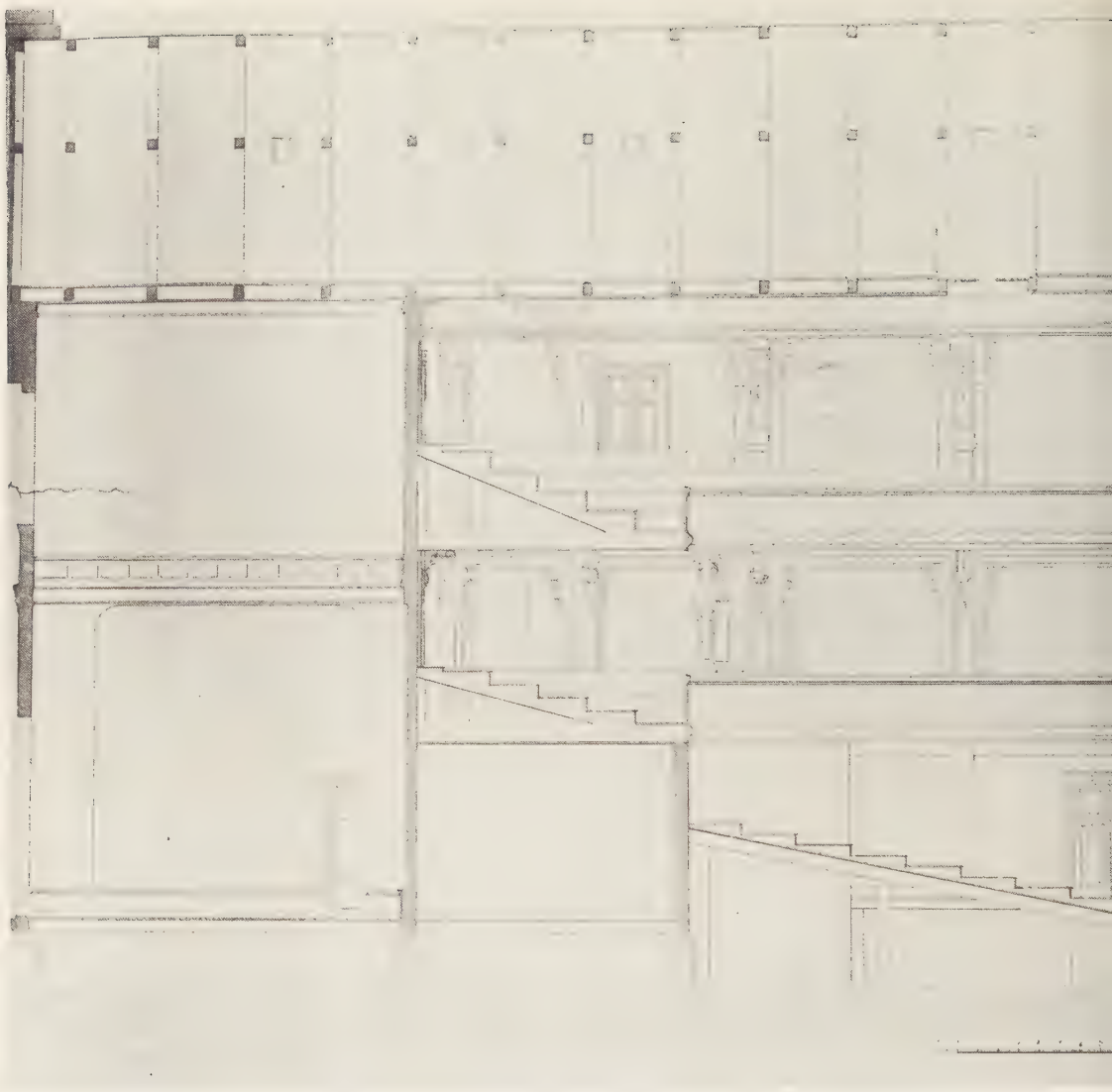
Låtom oss kasta en blick omkring den vackra salongen, om hvilken blifvit sagt af vidtbereste män, att det är den elegantaste sommarteatresalong i Europa.//Salongen är luftig och ljus samt rikt och med utsökt smak ornerad i hvitt och guld, efter ritningar af ornamentbildhuggaren Hoffman, som här lemnat förnyade bevis på sin förmåga. Åskådarnes platser äro ordnade i en amfiteater och tvenne logerader, bakom hvilka öppna sig innåt öppna gallerier – en synnerligen välbetänkt anordning med afseende på salongens luftvexling under de varma sommaraftnarne. Också plågas man här icke, som oftast under den heta årstiden å andra teatrar, vilket gör om intet det nöje, man genom ett besök derstädes väntat sig.//Hvad som ej litet bidrager till salongens behagliga utseende är efven avantscenerna med var sin loge, omfattade af korintiska pilastrar och i öfvrigt rikt sirade.

BILOKALER OCH EXTERIÖRARKITEKTUR

Publiken nådde salongen från byggnadens långsidor. Här fanns tre ingångar på varje sida som ledde till parketten, första och andra raden. Teatern hade



Nya teatern på Kungliga Djurgården, xylografi 1864. DTM.



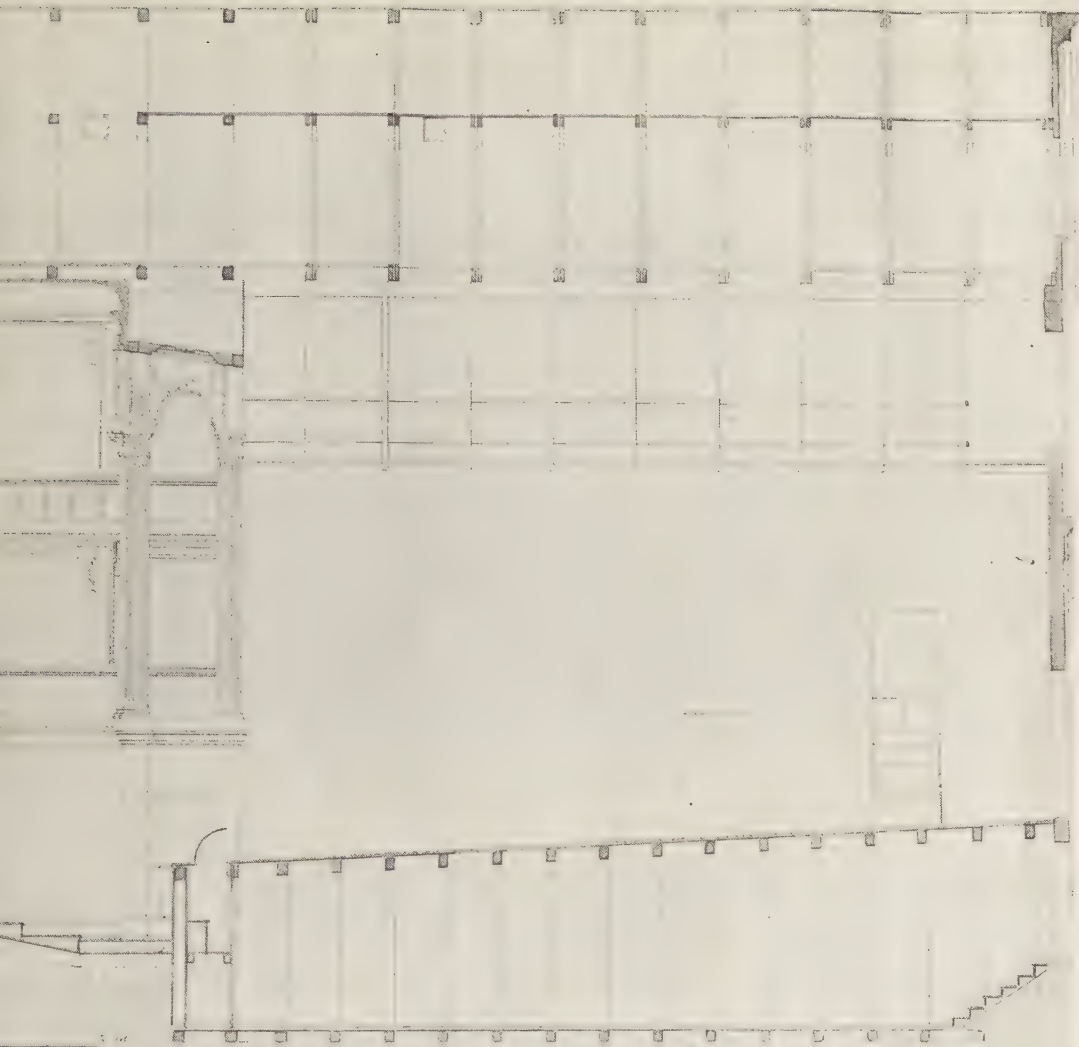
Djurgårdsteatern, andra versionen, längdsektion. SSA.

således ett för tiden modernt kommunikationssystem; det var differentierat och symmetriskt anlagt. Scheele påpekar också mycket riktigt

att det mången gång blifvit iakttaget, att på mindre än fyra minuter en fullsatt salong under vanliga förhållanden utrymmts från åskådare, hvarföre ingen nämndvärd trängsel skulle komma ifråga vid någon olycka enär inga hinder mötte i någon trappa, utan alla hade fri utgång till det fria.

Scenområdet med klädloger nåddes från sidoentréer, och direkt förbindelse med det fria fanns dessutom mitt i scenens fondvägg.

Från huvudfasaden, som dominerades av ett stort portalmotiv, kunde man således inte komma in i teatersalongen. Man trädde istället in till schweize-



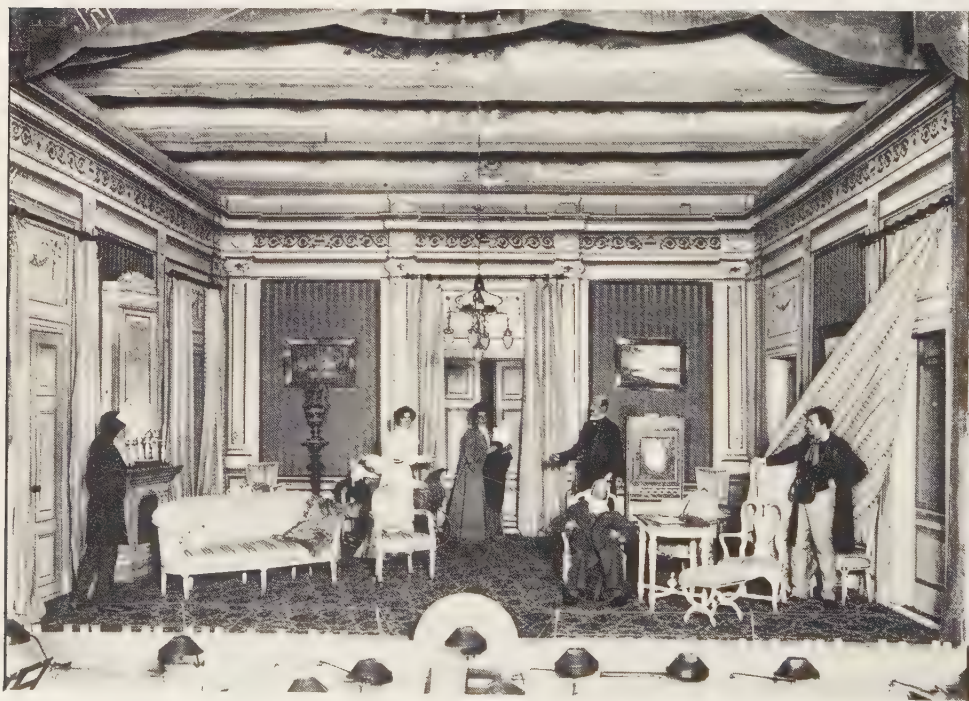
riet, som omfattade ett stort tredelat rum. Till schweizerilokalen anknöt kök och serveringsrum. Biljettkontor och fruktbutik låg också i anslutning till byggnadens framsida. Dessa utrymmen var utformade som bodar, och de teaterbesökande betjänades alltså från husets utsida.

En publikfoajé upptog utrymmet i våningen över schweizeriet.⁵

"Många funnos som klandrades byggnadens yttre", påstår Scheele utan att närmare beskriva vad det var som befanns misshagligt. Möjligen hade många svårt att förlika sig med den för tiden förhållandevis fria arkitekturgestaltningen. Efter återuppbyggnaden kom ju dessutom trapphusen till andra raden att få sin egen fria gestaltning i exteriören. Utskjutande trapphus förekom dithills egentligen endast inom 1800-talets hyreshusbebyggelse och då endast på gårdfasader.



Djurgårdsteatern omkring 1915. Nordiska museet.



Djurgårdsteaterns scen, sekelskiftet, okänd föreställning. DTM.

Man kan tänka sig att teaterbyggnadens livliga formspråk, i det yttre med sina brutna ytor, öppna verandor och vimpergliknande palmetter med svajande vimplar kunde verka utmanande. Den festliga glättighet som byggnaden gav uttryck åt kan ha uppfattats som ej fullt värdig en teaterbyggnad. Exteriören stod således i symbolisk samklang med åskådarrummet. Den förhållandevis rika koloriten framhävde ytterligare teaterhusets tycke av ansvarslös glädje. Själva muren var ljusgul, arkitekturdetaljerna vita och snickerier som fönsterposter och dörrar gröna. Därtill kom att huvudfasadens stora halvrunda fönster och schweizeriets entrédörrar var glasade med såväl vita som röda och klara rutor.⁶

*

Djurgårds-teatern projekterades givetvis för lysgas; det var förövrigt ett läckande gasledningsrör som förorsakade den förödande branden 1865.

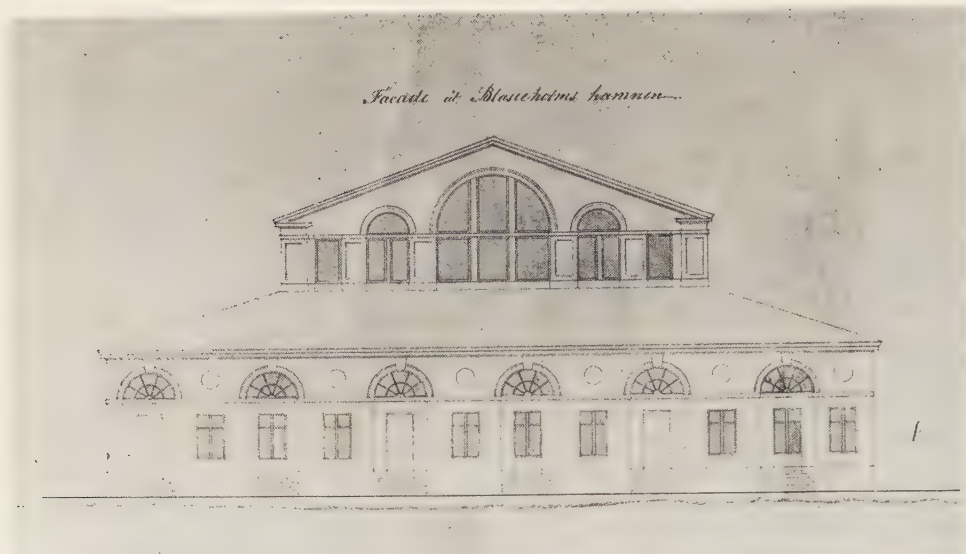
Först 1917 ersattes gasljuset av elektricitet.⁷ Vid denna tid hade byggnaden också förlängts bakåt motsvarande en fönsteraxel, diverse uthusbyggnader hade likaså tillkommit på baksidan. Trappor och entréer kvarstod dock huvudsakligen oförändrade. För scendekorationer och ridå, såväl 1864 som 1867, svarade Herman Müller och för teaterns maskineri stod E Landin.⁸

Mindre teatern. Hammerska ladán

Den 5 september 1865 köpte ordensjuveleraren och storsamlaren Christian Hammer en bebyggd tomt vid Blasieholmshamnen. Fastigheten bestod av tre envåninga längor sammanbyggda kring en gård. Köpet skedde sannolikt i spekulationssyfte; med skarp blick för huvudstadens framtidsstopografi inköpte Hammer vid flera tillfällen för lågt pris gamla bofälliga hus på fördelaktiga tomter.

Enligt Birger Schöldström som i "Hög och sann konstnärlig anda" år 1892 skildrar Hammerska ladans öden skulle Hammer haft för avsikt att här uppföra en nybyggnad – ett museum – för sina samlingar. För detta ändamål skulle Scholander ha utfört ritningar. Projektet avslogs dock av myndigheterna. Schöldströms påstående att Scholander skulle ha gjort ritningar till en nybyggnad kan dock inte dokumentariskt beläggas.

Säkert är emellertid att Hammer i april 1866 fick k m:ts avslag på en ansökan som avsåg en ombyggnad av de befintliga husen, där han i enlighet med företedd ritning skulle verkställa "vissa mindre, efter uppgift tillfälliga förändringar, i ändamål att derstädes kunna exponera åtskilliga historiska och andra samlingar". Men då "de åsigtade förändringarna, såvidt de avsågo



"Projekt till expositionslokal för Herr Christian Hammer, att förändras af hans hus nr 26 Blasieholmshamnen", 1866. (Ej utfört.) SSA.

byggnadens facader åt angränsande öppna platser, synes medföra snarare en försämring än förbättring av den redan förut befintliga byggnadens utseende", avslogs ansökan.

En annan ansökan till Handels- och ekonomikollegiet, där Hammer anhåller om "att få lägga tak öfver gården till sitt hus nr 26 Blasieholmshamnen samt insätta fönster och dörrkarmar åt egendomens yttre sidor" beviljades emellertid. På ansökningshandlingen har Hammer tillagt: "För att exponera mina samlingar".

Kollegiet hade varit berett att lämna tillstånd omgående, men först den 15 maj fick Hammer klart besked, efter att ärendet slutbehandlats av k m:t. Tillstånd beviljades eftersom förändringarna var ringa, och därför att de "uppenbarligen avse endast tillfälliga anordningar för en kortare tid".

Enligt den beviljade ritningen skulle vid ombyggnaden de omgivande längorna användas i befintligt skick. Fasaden åt Blasieholmshamnen – anläggningens huvudfasad – med sin arkad med portar i bågfälten skulle bibehålla det utseende vi känner från äldre avbildningar, bl a A Harells Stockholms-panorama. Denna länga, som hade högre våningshöjd än de övriga,

A Harells Stockholms-panorama, litografi, detalj. SSM.



var ursprungligen en stallbyggnad. Ombyggnadens enda nytillskott var enligt ritningen det tak som skulle läggas över gårdsutrymmet.

I avvaktan på byggnadstillstånd har emellertid Hammer ändrat sina planer på den tilltänkta expositionslokalens användning. Sannolikt är för övrigt att han hela tiden velat lämna alla möjligheter öppna för lokalens användning.

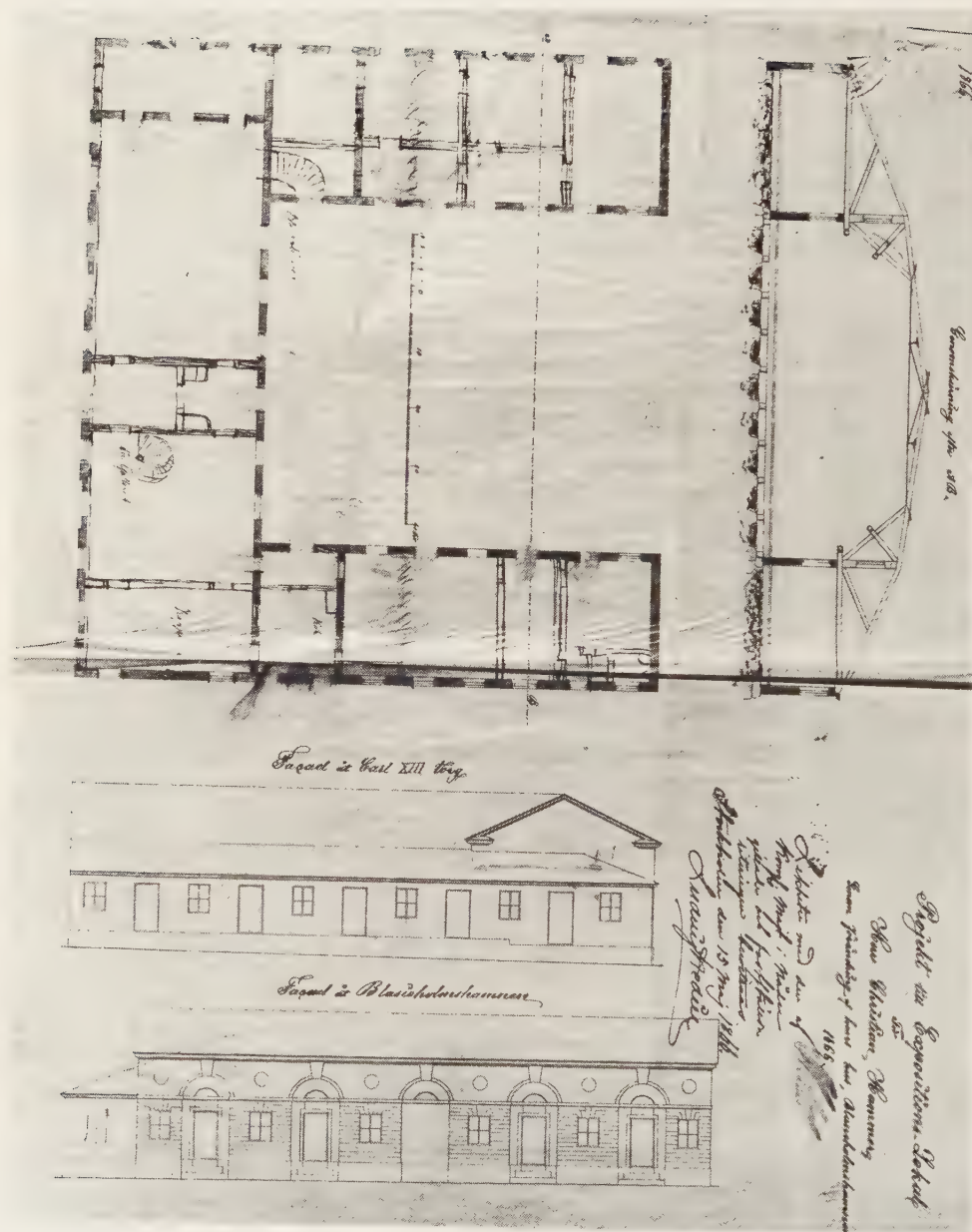
1866 var som bekant året för den stora skandinaviska industri- och konstutställningen, vars huvudbyggnad i nuvarande Karl XII:s torg låg granne med Hammers fastighet, och det förefaller uppenbart att Hammers avsikt var att på ett eller annat sätt dra nytta av den stora tillresande publik som väntades.

Enligt Schöldström hade Hammer redan året innan åtagit sig att skaffa fram lokal i Stockholm för en hortikulturutställning, som skulle visas i samband med industriutställningen. Den utlovade lokalen kunde Hammer nu förlägga till sin fastighet vid Blasieholmshamnen. I *Expositionstidningen* som gavs ut under april-juli utställningsåret 1866 meddelas den 17 maj följande:

Sedan vederbörligt tillstånd nu erhållits att uppföra tak öfver den för nämnde exposition afsedda, Herr Hammer tillhöriga gården No 12 vid Blasieholmshamnen, synes förverkligandet af hortikulturexpositionen vara betryggadt//expositionen skall öppna samtidigt som industriutställningen den 15 och fortfara till den 23 [juni] samt omfatta blomsterväxter, tidiga grönsaker, bärsorter och fruktträd äfvensom dekorationsväxter, hvilka artiklar komma att mottagas från den 11 till den 14 juni uti den inom lokalen inrättade expositionsbyrån//Herr Hammer som enligt öfverenskomelse ställer lokalen i tjenligt och prydligt skick med springvatten m m och som i ersättning uppbär inträdesavgiften till expositionen har deraf anslagit en summa till betäckande af öfrige expositions-kostnader.

När byggnadsarbetena kom igång i mitten av maj var avsikten således att i den blivande utställningslokalen hysa en hortikulturutställning.





Sedermåla Nya teatern – Hammerska ladan. "Projekt till Expositions Lokal för Herr Christian Hammer genom förändring af hans hus Blasieholmshamnen no 26", 1866. SSA.



Konst- och industriutställningen i Kungsträdgården 1866. Till höger syns Hammerska ladan under ombyggnad. SSM.

På ett fotografi taget en tidig morgon under högsommaren 1866, där den stora industrihallen i Kungsträdgården är huvudmotiv, ser man också den hammerska fastigheten, där byggnadsarbetet alltså pågår.⁹ Fotot avslöjar att man vid ombyggnaden frångick den fastställda ritningen på så vis att man i längan utmed Blasieholmshamnen inrättade en full övervåning. Fastigheten erhöll således exteriört redan 1866 det utseende som den hade fram till rivningen 1884. Någon trädgårdsutställning blev emellertid aldrig av. Den 6 juni meddelar *Expositionstidningen* att:

Då den lokal ej blifvit till utlovad tid färdig och annan lämplig plats ej kunnat anskaffas, ser sig bestyrelsen nödsakad att för närvarande inställa berörda exposition.

Byggnadsarbetena hade legat nere sedan den 15 juni men återupptogs igen i början av augusti och ombyggnaden var sannolikt klar vid månadens utgång.¹

Schöldström, som i sin skildring på ett något vilseledande sätt komprimerat ovan beskrivna händelseförlopp, sammanfattar med att säga att

hr Hammer vilken till följd härav har fått lida stora förluster, beslöt då att begagna sig af sin rätt att använda den redan befintliga låga byggnadens stomme och deraf göra en salong, afsedd för konserter och allmänna sammankomster.

Den knappt färdigställda expositionslokalen fick således en annan och ny funktion i och med att Hammer, efter den strandade hortikulturutställningen, kom att inrikta sig på en verksamhet som i mycket påminde om den han bedrivit 1859 vid Odeonteatern. En verksamhet som han för övrigt då hade haft planer på att utvidga betydligt, men som av okänd anledning gick i stöpet.

Enligt Schöldström invigdes konsertsalongen på hösten 1866

... först mera slutet av herr Hammer för en samling enskilda vänner, representanter af konsten, vetenskapen, litteraturen med flera, och hvarvid August Blanche höll invigningsålet och sedermera en konsert av fru Louise Michaeli.

Fru Michaelis konsert, med vilken Hammers salong offentligen invigdes, ägde dock inte rum förrän i mars 1867. Om hennes "soiré i hr Hammers nya konsertlokal sistlidne lördag" kan man i *Aftonbladet* den 26 mars detta år läsa följande:

Tänkt särskildt såsom invigningsfest för ett nytt tonkonstens tempel fick denna, eljest vackra musiktillställning tyvärr i visst fall det misslyckades sorgliga prägel, då den med lokalens ställningar och förhållanden ännu obekanta publiken beklagligen strömmade till en enda bland de berömda "tolf ingångarna" i sådan myckenhet, att en horribel trängsel där uppstod. De olyckliga som efter många pröfvningar framträngt till tröskeln af denna ingång behöfde en god halvtimme för att skrida ett fjät vidare framåt, och hade icke de mest energiska mått och steg från deras sida vidtagits, är att befara, det de under hela konserten fått stanna i samma trångmål. Nu afbrötos de första takterna af Randels jubelouvertur med åtskilliga interjektioner, som bjert afstucke mot blidheten hos denna i toner satta underdånighet, och medelst en oemotståndlig påtryckning lyckades omsider de nödlidande i någon mån undanskjuta det hinder af stolar, bänkar eller annat, hvarmed ingången mot dem barrikaderats. På sittplats var emellertid för de flesta icke att tänka och med afseende på ytterplaggen funnos blott tvenne alternativ, en tröttande timplång väntan eller en lika tröttsam tropisk hetta. Hvad själva lokalen beträffar synes oss den i akustiskt hänseende, icke rätt lyckad, då den är alltför låg i förhållande till längden och bredden; och dess herrlighet i färger och dekorationer motsvarade icke fullt hvad puffarna så vältaligt utmålat. Dock är det att hoppas att allmänheten, sedan nu äfven hon blifvit "invigd", skall i njutandet af mera anspråkslösa konserttillställningar så småningom vänja sig äfven vid denna salong, och der tillbringa många relativt rätt angenäma stunder.

Recensenten uppehåller sig mest vid aftonens fatala incidenter som ger vid handen att kommunikationsvägarna var illa organiserade. Hans beskrivning

av själva lokalen är ytterst knapphändig; imponerad av den är han uppenbarligen inte. Med tanke på att det enda byggnadsmässiga nytillskottet enligt ritningen var det tak som lagts över gården, kan resultatet knappast heller ha motsvarat de krav på ”prydighet” eller representativitet som man vid denna tid ställde på en lokal avsedd för offentlig verksamhet.

Konsertsalen som förlades till gårdsutrymmet kom således att omges av vad som tidigare varit gårdsfasader. Man får anta att man med hjälp av olika inredningsarrangemang i någon mån lyckats maskera deras karaktär av ytterväggar. De omgivande längorna skulle kvarstå i oförändrat skick. Så blev emellertid inte fallet, åtminstone inte vad beträffar längan utefter Blasieholms hamnen, där ju en övervåning inreddes. Denna förutsatte stödjande väggar i bottenplanet och naturligtvis en trappa. I denna del av fastigheten fanns förutom mittporten ytterligare fyra portar, utefter Karl XII:s torg ledde fem dörrar in i fastigheten och från Grevgränden två. Därmed har vi lokaliserat de i recensionen omtalade ”tolf ingångarna”.

Den 14 oktober 1867 blev Hammers salong teater. Då gav August Berndt och Anders Selinder, som i kompanjonskap förhyrt lokalen till påföljande år, sin första representation här. Man annonserade under rubriken Nya Teatern-Hammerska lokalen.²

Någon ombyggnad tycks inte ha föregått invigningen av Nya teatern. De nödvändiga förändringarna förefaller huvudsakligen ha gällt att arrangera åskådarplatser. Att salongen nu hade ett fondgalleri får anses bestyrkt av annonstexterna, som uttryckligen meddelar att biljetter kan köpas till parkett och galleri. Det är emellertid inte uteslutet att ett galleri inrättats redan under konserttiden.

I längorna såväl åt Karl XII:s torg som åt Grevgränd låg schweizerilokaler. Aftonbladet meddelar dagen efter premiären endast att

då dess [lokalens] anordning förut är bekant, är ingen beskrifning behöflig. Bristen på stigande golf i salongen är delvis ganska kännbar, men torde vara svår att afhjälpa.

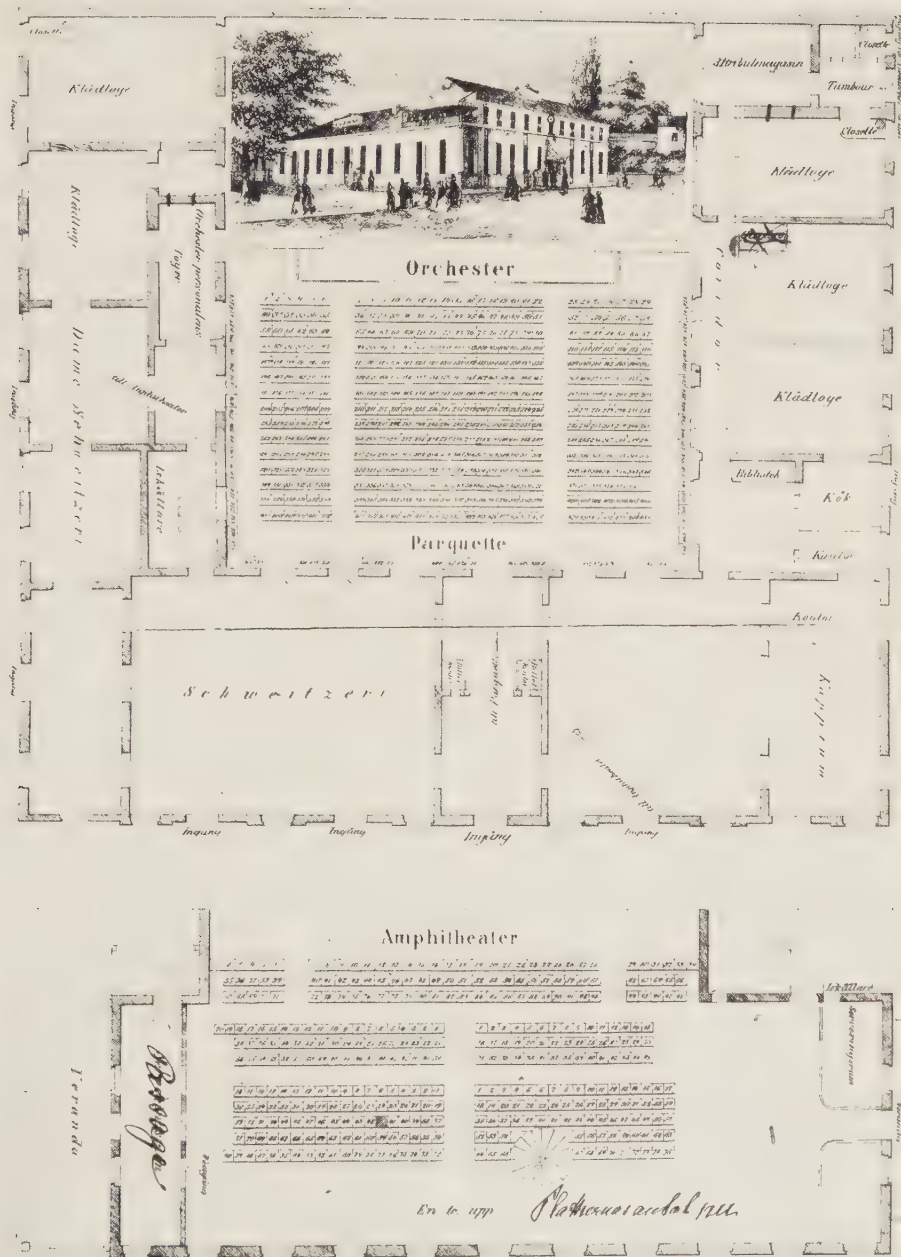
Enligt Schöldström skulle under hr Berndts ”personliga ledning lokalen på några få dagar och nätter ha försetts med platser å en parkett och en amfiteater till ett antal af 700 à 800”.

Från och med hösten 1868 hyrdes Nya teatern, som då ändrade namn till Mindre teatern, av Ludvig Josephson och Fritz Ahlgrensson. De båda hyrde lokalen av Hammer på tre år. Deras gemensamma era kom dock inte att bestå längre än till den 20 maj påföljande år, då spelåret slutade med bankrutt och sällskapets upplösning. Ledarskiftet föregicks av en större renovering som

genomfördes under sommaren. Man tycks inte ha anlitat någon arkitekt. Dock stod renoveringen på gränsen till ombyggnad och måste ha omfattat insättning av en rad nya väggar och borttagande av andra.

Ahlgrensson, som nyligen lämnat sin post som ordinarie dekorationsmålare vid Kungliga teatern, dekorerade själv salongen, vilken han i sina brev till Josephson under sommaren omnämner som "den förbannade struntlokalen".³ Att Josephson och Ahlgrensson skulle driva Mindre teatern var något av en sensation, som ägnades stort utrymme i pressen. Båda var omtalade personer och synnerligen framstående inom sina yrkesområden. Josephson hade sedan 1865 varit intendent för både den lyriska och den dramatiska scenen vid Kungliga teatrarna, men lämnat sin post efter konflikter med styrelsen. Den förestående invigningen av Mindre teatern emotsågs med stor spänning. I *Dagens Nyheter* beskrivs begivenheten och renoveringen några dagar före premiären den 15 september utförligt:

Då denna teater, under hrr Josephssons och Algrenssons ledning, till sitt inre blifvit helt och hållet förändrat och erhållit ett utseende, vida olika mot det, den "Nya teatern i Hammers salong" hade att erbjuda, torde det roa våra läsare att litet på förhand blifva underrättade om en och annan af de anordningar som för densamma blifvit vidtagna. Vid ombyggnaden hafva de akustiska fordringarna blifvit tillgodosedda, på samma gång som utrymmet utvidgats så mycket som möjligt. Sålunda rymmer salongen med läktaren nu 1 000 åskådare. Å parkett bestå platserna af rättingsfåtöljer, hvilka kunna fällas upp i likhet med dem å de kungliga teatrarna. Scenen är inte obetydligt utvidgad och genom utgräfning har utrymme erhållits för maskineri, som tillåter uppsättning äfven af pjäser, hvilka fordra mera invecklade dekorativa anordningar. Under scenens golf är utrymme beredt jemväl för magasinering af dekorationer och öfrige för scenen erforderlige artiklar. Det hela är ytterst smakfullt dekoreradt och prydt med porträttmedaljonger i aquarell och namninskriftioner af alla nationers mest framstående operakompositörer och dramatiska författare. Läktaren och taket ofvanom densamma upptaga äfven porträtter och namn på svenska tonsättare och skaldar som arbetat för scenen. Samtliga porträtterna äro utförda af hr Ahlgrensson. Karyatider på salongens sidoväggar uppbära rika gasarmer, så placerade att de icke hindra publiken på läktaren (amfiteatern) att ha fri öfverblick öfver scenen. De förutvarande schweizerilokalerna på sidan av salongen äro förvandlade till korridorer, klädloger, garderober och förrådsmagasiner.//Bland ändamålsenliga anordningar förtjenar äfven nämnas att särskild, väl uppvärmd lokal är anordnad för mottagande af öfverplagg mot en afgift av 5 öre person. Schweizeri och frukthandel äro äfven inom lokalen inrymda. Biljettpriserna äro af två slag, de högre, gällande för de lyriska, de lägre för *alla* dramatiska spektakler. Att hrr J och A för sitt nya företag hvarken sparat krafter, sin uppfinningsförmåga eller sin kassa framgår tydligt af den lilla beskrifningen//och vi äro öfvertygade att allmänheten,



Mindre teatern – Hammerska ladan, biljettförsäljningsplan. DTM.

sedan densamma genom besök på den nya teatern blifvit satt i tillfälle att sjelf granska och döma lika med oss skall erkänna att hrr J och A löst sin ingalunda lätta uppgift på ett öfverraskande sätt.

Några dagar senare bekräftas i samma tidning att invigningsföreställningen ägt rum:

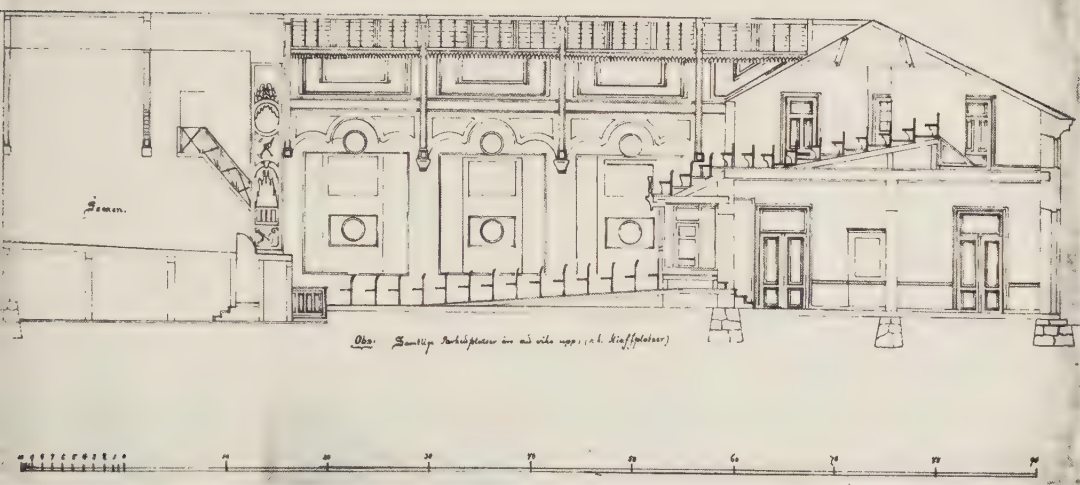
... före klockan sju var salongen fullsatt. Två eller tre gånger så många som den rymmer hade under dagens lopp och på aftonen belägrat biljettkontoret eller det nya konsttemplets portar, utan att lyckas vinna inträde. Huset var utsåldt långt förut. Herr Ahlgrensson har icke fått eller kunnat ändra salongens form, men han har med enkla medel – pensel och lite färg – gifvit densamma en ny karaktär, gifvit den en luftighet, glädtighet och smakfullhet som den förut endast i mindre grad ägde. Han har i en mörkare ram infattat sidornas ljusa bottenfält, och från medaljongerna på denna botten blicka musikens och dramatats heroer ned på deras beundrare.

Även i *Söndagsnisse* den 13 september förekommer en beskrivning av den nya teaterlokalen som "undergått en fullständig reparation". Av beskrivningen här, som överensstämmer med den i DN, omtalas att "avantscener äro byggda" och att "orkestern genom en särskild ingång är afskild från parketten". Vidare får vi reda på att "schweizerilokalerna som löpte på salongens begge långsidor äro tillstängda och förvandlade till klädloger och garderober".

Detta påstående innebar inte att teatern berövats sina schweizerilokaler, utan endast att utrymmena disponerats om. Någon större inskränkning i denna verksamhet var det troligen inte fråga om.

En dilettantisk och slarvigt utförd planritning med rubriken "Projekt till förändring å det inre av Nya Teatern" finns bevarad.⁴ Ritningen är tyvärr odaterad men av allt att döma har den att göra med det ombyggnadsarbete som föregick iordningställandet av Mindre teatern. Den visar att man genom att placera in längsgående mellanväggar i längan utmed Karl XII:s torg erhållit två rumsfiler där den inre – mot salongen – upptas av utrymmen för scenens behov, bl a av attributmagasin. I den yttre filen utefter torget har, med undantag för hörnrummet i längans norra del som markeras som "Klädloge för premiärsujetter, damer", schweizeriet fått plats. Även längan utmed Grevgränd uppvisar en förändrad rumsdisposition; hit har övriga utrymmen för den sceniska aktivitetens behov, såsom klädloger, artistfoajé, sångrum m m, förlagts.

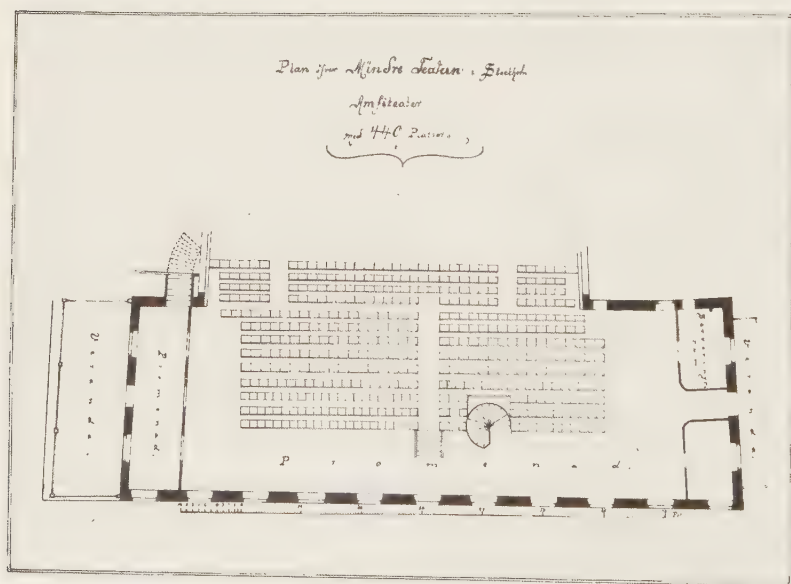
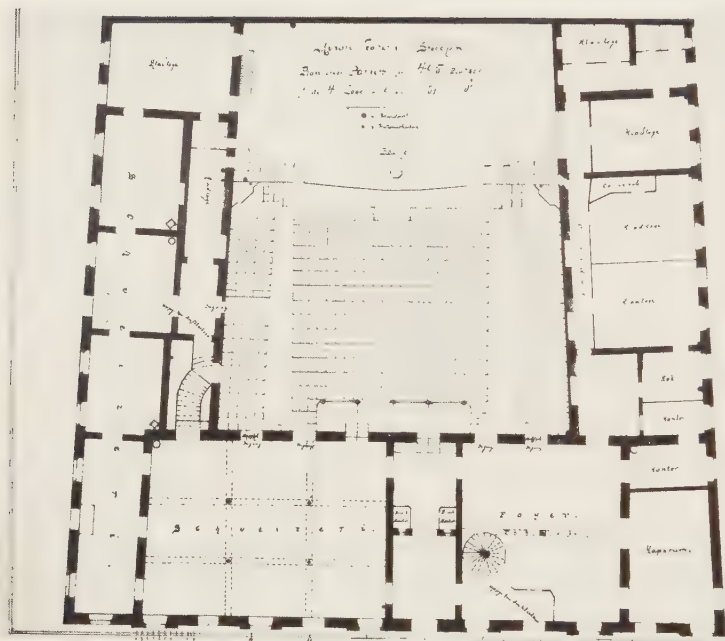
Ingenting tyder på att några större förändringar skulle ha vidtagits inom teaterhuset efter 1868 års renovering. Man kan således räkna med att Mindre



Mindre teatern – Hammerska ladan, uppmättningsritningar som visar teatern i slutskedet. SSM.

teatern från det året kvarstod i nära nog oförändrat skick fram till rivningen 1884.

Tack vare en serie uppmättningsritningar med rubriken "Plan öfver Mindre Teatern i Stockholm" kan vi göra oss en god bild av hur teaterlokalen och dess biutrymmen disponerades. Syftet med uppmätningen – även dessa ritningar är odaterade – framgår inte, men kan att döma av den noggranna noteringen av brandposter och vattenkastare, ha att göra med en redovisning av brandförsvar och utrymningsvägar. Om en sådan inkrävts av någon myndighet, eventuellt som en följd av den nya byggnadsstadgans rekommendationer, eller om den skall sättas i samband med tecknande av brandförsäkring eller liknande, är en fråga som här kan lämnas åsido.⁵ Uppmätningen visar att parketten, inrymd inom gårdsutrymmet, hade ett svagt sluttande golv och plats för 495 åskådare. Av dessa rymdes 25 i fyra fondloger. Åskådarrummets väggar var täckta av paneler och listverk. Det var bl a här som de ahlgrenssonska porträttmedaljongerna var inplacerade. Konsoler bar upp det brutna taket som närmast taknocken förefaller att ha varit glasat. (Exteriörfotografier från 80-talet visar emellertid att taket på den tiden i sin helhet var plåttäckt och att det försetts med en lanternin, vilken förmodligen också hade en avgörande ventilationsteknisk funktion.) Det avantscenlogearrangemang som omgav förscenen måste betraktas som rent dekorativt; utrymmet bakom logeöppningarna kan knappast ha tillåtit någon att uppehålla sig där sittande. Scenen var mycket grund och dess höjd tillät inte att fonderna förvarades hängande. Utrymmet utefter scenens sidor måste tilldels ha tjänstgjort som upplagsplats för scendekor.



Mindre teatern – Hammerska ladan, uppmättningsritningar. SSM.



Mindre teatern på 1870-talet, t h Grevgränd, t v syns Jakobs kyrka. SSM.

Till åskådarrummet hörde även den s k amfiteatern som hade 449 platser och var förlagd till den läktare i salongens fond som fanns här redan före ombyggnaden, men som i samband med denna fick den något vilseledande beteckningen. Det förändrade namnet hänger sannolikt samman med att åskådarplatserna vid renoveringen placerades på sluttande plan. Stolsraderna kom på så sätt att stiga bakåt trappstegsvis som i en amfiteater.

I de tre längorna inrymdes teaterns biutrymmen, där egentligen endast hälften stod till buds för den sceniska aktiviteten. I längan utmed Grevgränd fanns sju skådespelarloger av varierande storlek grupperade kring en korridor. På motsatt sida om scenen låg ytterligare en klädloge samt några mindre magasinsutrymmen.

Så gott som hela den yttre filen mot Karl XII:s torg var ägnad schweizerinäringen, vilken också bredde ut sig i längan utefter Blasieholmshamnen, där den upptog halva utrymmet.

Teaterns publika huvudentré låg vid Blasieholmshamnen där skylt markerade mittingången. Från tamburen härinnanför nåddes salongen efter passage antingen genom schweizerilokalen eller genom publikfoajén. Från tamburen tog man sig även upp till amfiteatern via en spiraltrappa, som var förlagd till ett avbalkat område inom publikfoajén. I tamburen fanns också två bås för biljettförsäljning och i anslutning till foajén låg ett kapprum.

Parkettpubliken stod även via en sidodörr i direkt förbindelse med schweizerilokalen utefter Karl XII:s torg, och via en trappa förlagd till



Mindre teatern – Hammerska ladans, 1880-talet. SSM.

amfiteaterns östra sida kunde även publiken häruppe komma ner i schweizeriet.

Amfiteatern, till vilken man kom upp genom en ytterst smal spiraltrappa av järn, en och en person i taget, var nästan alltid fullsatt av en högst animerad och entusiastisk publik, vilken i synnerhet lördags- och söndagskvällar, på ett särdeles ostentativt sätt gav sin belåtenhet till känna. Allt gick gemytligt till häruppe och på någon toalettlyx tänkte ingen.

Teatermålaren Ernst Brauckman ger oss i sin levnadsbeskrivning en inblick i publiklivet på amfiteatern under 70-talets slut, när en biljett på tredje plats kostade 30 öre. Vid det omtalade tillfället besökte han teatern i ett sällskap på åtta personer som leddes av en "fryntlig madam". När alla installerat sig på sina platser i god tid före föreställningens början, "öppnade damen sin väldiga läderpirat, och framtog därutur åtskilliga väldiga spisbrödssmörgåsar med kumminost". Till detta förtärde sällskapet

åtta halva öl och sju supar som inhandlades i väggen alldeles vid uppgången till åskådarplatserna på amfiteatern där en uppfälld lucka med disk fanns och där en fru tillhandahöll punsch, brännvin och öl, samt diverse andra förfriskningar åt en hungrande och törstande publik, för ett tämligen billigt pris.⁶

Uppmättningsritningarna visar att ett litet serveringsrum var förlagt till amfiteaterns ena sida. Härifrån torde publiken från en disk ha kunnat inhandla

den önskade förtäringen. Liknande försäljning kan även ha ägt rum i bottenplanet intill spiraltrappan, där en lucka i avbalkningen kan ha tjänstgjort som bod.

Mindre teatern har betecknats som Stockholms första mer permanenta operetteater, och som sådan hade den en glansperiod på 70-talet. Under Josephsons korta men ärorika sejour hade även taldramatik och opera stått på repertoaren.

Teatern blev sannolikt den folkkäraste i Stockholm. Därom kan man finna vittnesbörd i alla de tidningsartiklar som producerades i samband med att detta provisoriska teaterbygge slutligen revs 1884. Mindre teatern hade då varit en nagel i ögat på många som, med visst fog, ansåg att den vanprydde området vid Kungsträdgården. På 1880-talet hade också schweizeriet som drevs i samband med teatern råkat i vanrykte och omtalades som ett ”syndens näste”.⁷

I *Dagligt Allehanda* 1884 skrev Birger Schöldström bl a att man vid 80-talets inträde

började få ögonen öppnade för den för en huvudstadsteater lyckligtvis högst ovanliga bild, som den låga obetydliga, i arkitektoniskt avseende skäligen skralt utrustade byggnad, hvari Mindre teatern inrymdes, erbjöd. // Att mitt i stadens hjärta, vid en av dess vackraste platser, hafva ett byggnadsoting, som till på köpet tjenstgjorde som ett åt museerna helgadt tempel, var en löjlighet. Som en antiqvit, ett minnesmärke från urtiden, uppstaldt i ett museum – det kunde så vara. Men en teater, omgifven af palats och vid en trafikled, der den omöjligt kunde låta bli att observeras – det kunde ej gå för sig i längden.

Bland de utförliga reportage som förekom i samband med avskedsföreställningen och den förestående rivningen får följande beskrivning av teaterpubliken och dess sammansättning, publicerad i *Wikingen* 1884, bilda slutvinjett:

Mindre teatern har spelat ut sin roll. Det är ej så mycket premierpubliken, den fina publiken, herrar i galadrägt och dekolletterade damer i dyrbara juveler, långa balhandskar och artificiella rosor i håret, som saknar den – de finna det lämpligare att i de andra teatersalongerna exponera sin lyx – nej, det är en publik, som består af det Stockholm, som roar sig, som njuter af nöjet för nöjets egen skull och det Stockholm, som arbetar och har verkligt behof af förströelse på lediga stunder.

Sådan var den teaterns publik. Den var sig nästan alltid lik ... Parkettens första bänkar oftast upptagna af representanter för vår krigsmakt till lands och vatten, sedan damer och herrar ur skilda samhällslager ... några damer af ”beau monde” och damer, starkt sminkade och i extravaganta toaletter, som sqvallrade om demimonden



*Illustration i Fädernes-
landet med anledning
av Hammerska ladans
rivning 1884.*

... på bänkarne längst upp fribiljetterna – artister från de andra sekundteatrarna, veckotidningarnes recensenter, slägtingar och bekanta till teaterns artister – och i logerna familjer ... mammor, mellan hvilkas kulörta sidenklädningar ljuslockiga cherubansigten framtittade. Sedan deruppe på amfiteatern ... på första bänkarne småborgare med sina fruar och döttrar i helgdagsklädningar ... längst bakom gaminer och pigor, gardister och typer från gatan ... Alla skrattade och hade roligt.

Nu, då de sprittande, glada melodierna ej mera ljuda i det gamla thaliatemplet, nu, när snart murarne ramla, minnas vi allt och säga blott: *tack och farväl!*

*

Vid sidan av de reguljära teatrarna togs även lokaler avsedda för annan offentlig verksamhet sporadiskt i bruk för teaterändamål. Hit hörde Berns salong som från starten 1863 användes för konserter men som redan efter ett år också fick tjäna för andra typer av underhållning såsom föreläsningar, trolleri- och balettuppvisningar och andeskådning. 1868 apterades salongen till teater och fasta bänkrader inrättades på salongens golvplan. Under det år Berns salong användes som teater gick den under namnet Vaudeville-teatern. Året därpå återgick man emellertid till den konsertanta underhållningen och Berns fick fast orkester under ledning av August Meissner.⁹

Teatern i Wallmans danssalong, som låg vid Glasbruksgatan nedanför Mosebacke, var en annan lokal som togs i bruk för teaterverksamhet under mer eller mindre sammanhängande perioder åren 1867–1871. I ornamentbildhuggare Ahlborns fastighet vid Mäster Samuelsgatan inrättades 1862 i det då nyligen ombyggda gårdshuset en större festsal. Under namnet Valhalla konsertsalong var den i verksamhet under 60-talet. Även här spelades emellanåt teater; av allt att döma dock mycket oregelbundet. Lokalen gick då under namnet Valhallateatern. Senare under 1800-talet råkade etablissemang-
et i vanrykte och var bl a känt för sina sk muffbaler.¹ Kännetecknande för de här omtalade interiörerna är att samtliga kan betecknas som assemblésa-



Wallmanska salongen,
foto Lennart af Peter-
sens, före rivningen
1957. SSM.



Gårdhus Mäster
Samuelsgatan 51, uppfört
efter ritningar av J A
Wessman 1861. I bygg-
naden, 1 tr upp, inrym-
des Valhalla konsert-
salong under 1860-talet.
SSM.

longer; långsträckta rektangulära rum, med en eller flera läktare löpande parallellt med omfattningsväggarna. Som arkitektonisk typ har de således ingenting med teaterbyggnaden att göra. Assemblésalongen är en variant av den nyklassicistiska pelarsalen med rötter i den antika peristylen och palladianismens pelarhallar.²

Ytterligare en byggnad har sitt intresse i samband med Stockholms teaterverksamhet under 1860-talet och skall omnämnas i detta sammanhang, nämligen Djurgårdscirkus eller Mothanders Manège. Under namnet Manègeatern nyttjades denna byggnad från och med 1861 regelbundet för teaterföreställningar.

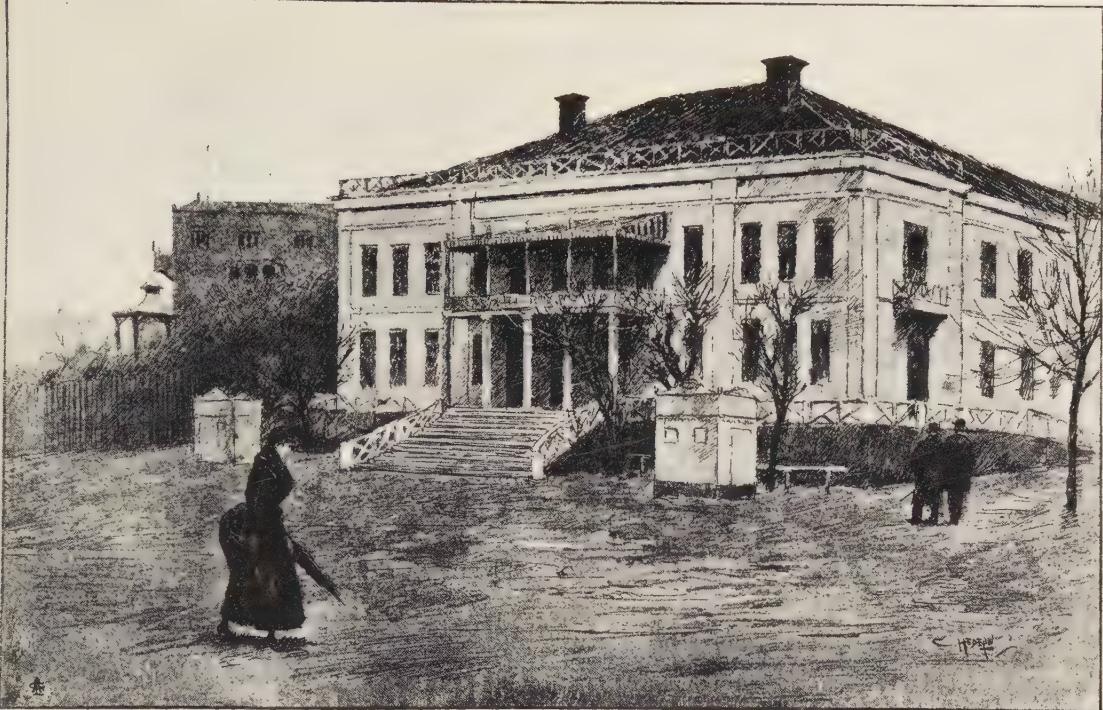
1847 hade mekanikus Carl Petter Mothander, f d maskinmästare vid Nya teatern, förvärvat den s k Tourniereska manègen på Djurgården. Mothander hade haft för avsikt att utföra vissa reparationer och förbättringar på byggnaden. I samband därmed hade han också begärt tillstånd att få öppna restauration och att ”i manègen få gifva baler, konserter eller andra dylika för allmänheten passande tidsfördrif”.³ Av detta blev emellertid intet, eftersom byggnaden brann ner samma år. Den nya manègebyggnad som Mothander omedelbart lät uppföra stod klar 1849.

1890 dog Mothander och besittningsrätten till manègen övergick till Magnus och Ernst Davidson på Hasselbacken, som omgående lät riva byggnaden trots att den alltså var i utmärkt kondition. I dess ställe restes den nuvarande cirkusbyggnaden, som invigdes 1891.

Det är troligt att manègebyggnaden redan från starten 1849 kom till användning för andra offentliga förlustelser än cirkus och pantomim. Vid 1860-talets inträde kom den dock regelbundet att tas i bruk för teaterändamål. Olika teatersällskap höll här sammanhängande sejourer sommartid. Therese Elfors trupp som spelade här 1861–62 var den första i raden.

Manègen rymde inte mindre än 1 800 åskådare.⁴ Scenen omtalas som stor och förefaller ha passat väl för utstyrselstycken. Ett sådant stycke – Kapten Grant och hans barn – gavs 1879 av Haquinius och Bergströms sällskap med dekor av Herman Müller. *Söndagsnisse* var där i juni och gav sina läsare följande glimt av föreställningen och manègeatmosfären:

Manègeatern, dit publiken strömmar, ... för att se Kapten Grant och hans barn, är en ”sommarsval” teater, ... men der bjudes på en gratistraktering, som ej faller alla väl på läppen, eller rättare i näsan. För hvarje gång ridån går upp, utvecklar sig nämligen, till följd af vissa ”lokalförhållanden”, den intensivaste stallukt ifrån scenen, spridande sitt manègedoft i salongen. Ett komiskt intryck gör det därför, när den rolige vetenskapsmannen Paganel (hr Bergström) i 4:e akten, just som ridån gått upp, säger: ”här inandas man den renaste hafsluft ...”



Manègen på Djurgården, litografi i Ny illustrerad tidning 1890.

Hur såg då denna efter tidens förhållande mycket stora byggnad ut? Exteriören, eller rättare sagt entréfasaden och byggnadens södra långsida, är välkända genom flerfaldiga avbildningar.

Om husets inre organisation och utseende är vi däremot dåligt underrättade. Här ger beskrivningar i brandförsäkringshandlingar⁵ emellertid vissa besked. I den första brandförsäkringen, daterad i maj 1848, som Mothander tecknade på den nya byggnaden, omtalas i beskrivningen att "ridbanan eller manegebyggnaden är uppförd på en inhägnad plats av ca 9 000 kvadratalnars rymd". Den är "af trä i godt stånd med egna väggar på alla sidor 75 alnar lång, 50 alnar bred, 16 alnar hög till taklisten och 25 till taknocken". Vidare är

uti huset alla bjelklag anbragta såväl för boningsrummen, tvenne docerande planer, trenne logerader för åskådare som en cirkus eller ridbana och en upphöjd plan för ridning och pantomime.

I huset fanns även, utan att det anges var, 17 kakelugnar, fem spispipor och tre spisar. Byggnaden hade 66 fönster och 13 större dörröppningar.

I samband med att byggnaden var klar och färdiginredd tecknades en ny och utökad brandförsäkring i februari 1849. Där meddelas att byggnaden har två våningar om 35 rum, sju kök och tio "contoir" samt

Theatersalon med trenne logerader, parterr och amfitheater, en cirkus för ridning och en större plan för pantomime och theatraliska föreställningar, 17 förstugor, jemte breda bequäma trappor.

Salongens inredning som beskrivs separat består av

förut nämnde tre logerader, amfitheater med tillhörande bänkar, klädde med dels lärft, dels ylleyg, cirkus och en plan för theater med avantscener alltsammans dels målat i olja, dels i limfärg samt decorerat med upphöjde ornament i stenpapp, förgylt.

En stallbyggnad anslöt till baksidan, dvs till byggnadens östra gavel. I bottenplanet fanns plats för 38 hästar. Våningen över innehöll "domestiquerum".

1850 tecknades en tilläggsförsäkring; då hade sju vindskupor tillkommit och vidare meddelas att "theatervinden numera är afdelad från öfriga vinden" och att "en bred och två smala trappor från theater till vinden inrättats". I samma handling framhålles att ägaren begärt att "det väggfasta maskineriet" inte skulle upptas i försäkringen. Sannolikt är det teatermaskineriet – den scentekniska utrustningen – som avses. I samband med en brandsyn 1881 då "allt befanns i fullkomligt skick och utan anmärkning" framgår att gasledning var indragen i de lägre våningarna och att "kostymringsrum" också inrymdes i våningen över stallet.

Hur i detalj logeraderna, amfiteatern, scenen med dess entrémöjligheter och ingångarna från stallet till manègen var organiserade inbördes i sin placering runt manègen, framgår inte. Kanske skall man tänka sig scenen förlagd till fonden mot stallbyggnaden; för detta talar möjligen det faktum att stallukten, enligt uppgift, spred sig när ridån gick upp.

Runt manègen, som vid teaterföreställningar kunde omvandlas till parterr eller parkett, låg den s k amfiteatern, dvs amfiteatraliskt anordnade sittplatser. Dessa var sannolikt inrättade på de i beskrivningen omtalade docerade planerna. Platserna i amfiteatern måste vidare ha delats av på ett eller ett par ställen för att möjliggöra passage mellan stall och manège. Någon uppfattning – om än mycket diffus – av Manègens inre ger en teckning som visionärt beskriver det myllrande livet vid en föreställning av pantomimen Cendrillon. Teckningen publicerades i *Ny illustrerad tidning* 1873. Här ser man förutom manègen även fragment av amfiteatern och av logeuppbyggnaden med den ena avantscensidan. Teckningen, som självfallet inte gör anspråk på att vara exakt i sin återgivning av lokaliteterna, får tas för vad den är; någon entydig bild av manègelokalens inre organisation ger den tyvärr inte. Man torde kunna förutsätta att den Mothanderska Manègen hade många inre likheter med den London-cirkus som uppfördes av Philip Astley 1794 och som blev mönsterbildande för sådana anläggningar även i Europa.⁶



PANTOMIMEN CENDRILLOX, I DJURGÅRDS-CIRKUS. Bilder och typer af H. Pettersson.

Manègen på Djurgården. Xylografi i Ny illustrerad tidning 1873.

Byggnadens yttre avslöjar inte mycket av den inre anordningen. Helt i linje med det ännu på 1840-talet rådande nyklassicistiska idealet har arkitekten eftersträvat en sluten, kubiskt vilande exteriörgestaltning. Att byggnadens östra och södra fasad var monumentalt utformade i nyantik stil visar avbildningarna; entréfasaden pryddes av en kolonnportik och utmed den



Utsikt från Djurgården, i förgrunden syns manege-byggnadens tak. SSM.

södra sidan paraderade fönsteröppningar i raka rader. Från dessa sidor föreföll hela anläggningen täckt av ett valmat tak. Ett fotografi, där vissa delar av Manègens tak skymtar, ger emellertid vid handen att endast byggnadens främre parti hade valmat tak. Resten av huset – ungefär till 2/3-delar – täcktes av ett sadeltak, där takfallet åt den södra sidan övergick i och bildade ett med det valmade taket gemensamt fall. Därav följde att sadeltakets takås inte löpte efter byggnadens mittlinje; dess fall åt söder var kort och flackt, det norra däremot längre och brantare. (Den anslutande och lägre stallbyggnadens täckande sadeltak var däremot symmetriskt anbringat.)

Huruvida detta något egendomliga takläggningssystem var en följd av några inre funktionellt betingade behov är numera inte gott att veta. Möjligen har det haft med belysningsförhållandena att göra, eftersom verksamheten inne i manègen sannolikt även var i behov av dagsljus. Delar av det norra takfallet kan ha varit utformade så att dagsljuset fick tillträde.

Nya teatern på Blasieholmen

I Stockholm var decenniets stora händelse på teaterbyggnadens område tillkomsten av Nya teatern på Blasieholmen, ritad av Ernst Jacobsson och invigd av Edvard Stjernström den 19 januari 1875. För första gången under 1800-talet erhöll nu huvudstaden en autonom teaterbyggnad för permanent bruk, vilken kunde betraktas som helt modern. Sin ställning som Stockholms modernaste teater skulle byggnaden behålla seklet ut; först 1898, i och med uppförandet av det nya operahuset, gjordes den härvidlag rangen stridig.

Nya teatern ändrade år 1883 namn till Svenska teatern. Den var i verksamhet till 1925, då en ödeläggande brand för alltid gjorde slut på dess tillvaro.

Under 1870-talet ändrade Stockholm karaktär: småstaden antog mer och mer skepnad av storstad av kontinentalt snitt. Redan under 60-talet hade byggnadsverksamheten varit livlig. Befolkningstalet steg från 93 000 år 1860 till 126 180 år 1865, vilket var en ökning om inte mindre än 35 %. Flervåninga hyreshus hade börjat växa upp framförallt på Norrmalm och Ladugårdslandet, där de ersatte den äldre låga bebyggelsen, trädgårdarna och tobakslanden. Vid 70-talets inträde tog byggnadsverksamheten ny fart, bl a gynnad av goda konjunkturer.

För den offentliga kontrollen av byggnadsväsendet genomfördes på 70-talet en rad nyordningar. En nyinrättad byggnadsnämnd övertog 1875 de befogenheter som ditintills ålegat magistratens Handels- och ekonomikollegium. Förändringen var en följd av den nya allmänna byggnadsstadgan för rikets städer som hade stadfästs 1874. Dessförinnan hade Stockholm fått en ny byggnadsordning, som ersatte den föråldrade från 1849.

1870 års byggnadsordning ger fastare normer för gatureglering och bebyggelse. Den lägger stor vikt vid sundhetsförhållanden, skydd mot eldfaran samt betonar allmänt kravet på ett "prydligt utseende". Dess femtionde paragraf ägnas byggnad avsedd "att inredas till theater, större församlingsrum, fabrik eller annan anstalt, där många personer uppehålla sig". Här beaktas brandsäkerhetskrav och utrymningsförhållanden dock utan att några precisa direktiv om utformning anges. Det heter bl a om dessa byggnader att de alltid skall "hafva breda trappor och förstugor samt flera efter den mängd personer som på stället rymmas, till antalet lämpade utgångar; hvarförutan alla dörrar i de delar af byggnaden, der allmänheten har tillträde, ovillkorligen skall öppnas utåt." Vidare stadgas att sundhetsnämnden skall uttala sig innan lokaler av detta slag inrättas, och "om så anses påkallat meddela särskilda föreskrifter som för sundhetens bewarande och olyckors förekommande må finnas behöfvliga."

I slutet av år 1872 bildades i Stockholm två byggnadsaktiebolag som på ett

betydelsefullt sätt skulle bidra till stadens modernisering.¹ Det ena av dessa, AB Stockholms byggnadsförening, har sitt intresse i detta sammanhang eftersom detta bolag skulle komma att stå som byggherre för Nya teatern på Blasieholmen. Bolaget hade en halvofficiell prägel genom att dess stiftare bestod av en rad synnerligen välkända stockholmare med överståthållaren Gillis Bildt i spetsen. Bland de övriga kan nämnas Jean Bolinder, Ernst Cederlund, H Davidsson och bankdirektören Henrik Palme, vilken också var den ledande kraften i Byggnadsföreningen.

Den 24 maj 1873 tecknades ett kontrakt mellan Stjernström och föreningen. Stjernström skriver till sin vän Björnstjerne Björnsson samma dag:²

”Jubla med oss, jag har idag skrivit kontrakt med Byggnadsbolaget [AB Stockholms Byggnadsförening] på en ny Theater som skall vara färdig den 1 oktober 1874 och skall rymma minst 1 400 personer. Louise och jag kunna ännu inte fatta att det är sant. Måtte Gud leda vårt företag till en god utgång.

Den 27 maj hade Byggnadsföreningen förvärvat en stor tomt, kvarteret Blasieholmen 10. Tomten styckades, och resultatet blev fem byggnadstomter och mark till en 12 meter bred gata. På den största tomten skulle teatern komma att uppföras, och den nyanlagda gatan, som staden sedermera övertog, fick namnet Teatergatan.

För Stjernströms del betydde kontakten med Byggnadsföreningen att det dödläge som hans planer på att få till stånd en ny teater befunnit sig i, nu äntligen kunde brytas. Han var nämligen själv av juridiska skäl förhindrad att skriva under en aktieteckning. Denna egendomlighet hängde samman med det köpekontrakt som upprättades 1862 mellan honom och Kungliga teaterdirektionen vid överlåtelsen av Mindre teatern.³ Stjernström hade då också skrivit på ett separatavtal där han utfäste sig att

icke åt någon annan theateranläggning i Stockholm egna sina krafter eller uti ett sådant företag på ett eller annat sätt medverka.

När Nya teatern sedermera invigdes, var Stjernström fortfarande formellt bunden av denna kodicill och Kungliga teatern inlade också mycket riktigt en protest mot Nya teaterns tillvaro. Detta ärende överlämnades till justitiekanslersämbetet, som först den 21 april 1876 gav sitt utslag, i vilket det resolverades att Stjernströms handlingssätt ”ehuru obehörigt ej syntes af beskaffenhet att föranleda någon åtgärd.”

Stjernströms teaterbyggnadsplaner hade sannolikt antagit konkreta former efter 1870. Det året hade han i samband med att 1869 års teaterkommitté avgav sitt betänkande erbjudit sig att låta köpet av Mindre teatern gå tillbaka;

därigenom skulle de Kungliga teatrarnas dåliga ekonomi förbättras. Köpet skulle emellertid komma att bestå; Dramatiska teatern förvärvades däremot 1871 av statsverket. Samtidigt likviderades de Kungliga teatrarnas skulder, varvid också skulden till Stjernström reglerades. Löst från sin förbindelse blev Stjernström dock icke.

I en artikel i *Aftonbladet* den 28 oktober 1872 under rubriken "Frågan om en folkteater i Stockholm" presenterar Stjernström sitt teaterpolitiska program och avslöjar samtidigt långtgående planer på en nybyggnad:

Öfvertygelsen att en Folkteater, byggd efter nutidens fordringar, med bekväma platser, stora och luftiga korridorer och foyéer, samt framför allt billiga priser, skulle blifva af stort gagn för Stockholm, har jag länge umgåtts med planen att söka åstadkomma en sådan i förening med en konsert och festivitetslokal. För detta ändamål vände jag mig till en af våra skickligaste arkitekter som på min begäran verkställde ritningar och förslag till ett sådant byggnadsföretag. Platsen därför var bestämd och som flera personer intresserade sig för företaget återstod endast att sätta aktieteckningen igång. Ett hinder stod emellertid ivägen för mig att sätta mitt namn under inbjudningen.

Hindret var det omtalade tillägget i köpekontraktet. Stjernström redogör därefter för hur han på olika sätt försökt att få förbindelsen upphävd. Han fortsätter:

Innan jag köpte den så kallade mindre Theatern, nuvarande K Dramatiska teatern, tänkte jag ofta på möjlighet att en gång för Stockholm kunna etablera en Folkteater; under de senare åren har jag på kontinenten flitigt besökt och studerat desamma och derunder alltmåra kommit till den öfvertygelsen, att ett sådant företag icke allenast skulle bära sig såsom affär, utan desslikes kunna göra sig förtjent af allmänhetens deltagande genom låga priser och en värdig repertoire. Enligt den uppgjorda planen skulle teatern rymma 1 600 åskådare; det högsta entrépriset blifva 1 rdr 50 öre, det lägsta 50 öre. Konsertsalen skulle rymma omkring 2 500 personer. – Afsigten med detta företag var ingalunda att uppträda såsom en täfvlan med de Kongl teatrarna; de hafva sin opera, det högre dramat och den finare komedien; Folkteatern skulle deremot egna sig åt historiska stycken, på ett populärt sätt behandlade för scen, samt folkkomedier och skådespel, försöka undvika den lägre farcen och den moderna slippriga komedien. För de Kongl teatrarna skulle det deremot blifvit en gifven fördel att från Folkteatern småningom tillegna sig förmågor, som möjligen under min ledning kunnat utveckla sig derstädes. – Då det emellertid nu icke tillåtes mig att sätta i verket ofvanstående plan, återstår mig, enligt det "ömsesidiga begifvandet" att uppträda på någon annan scen i Stockholm för att derigenom "efter förmåga gagna den dramatiska konsten", öfvertygad att min idé en gång upptages af någon annan, som icke är bunden af den Kongl teaterdirektionen.

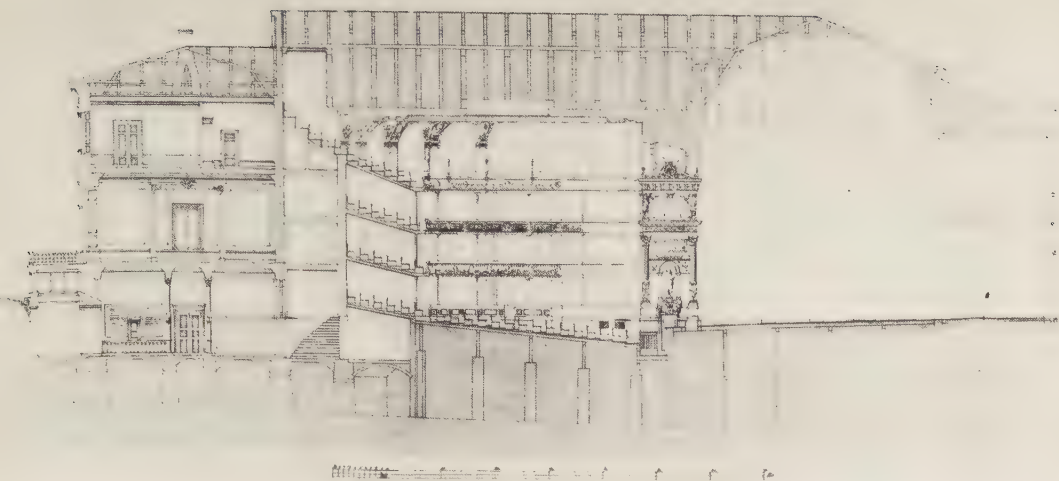
Stjernström hade således planer på att låta uppföra en byggnad som kunde rymma över 4 000 personer; det skulle ha blivit ett mycket stort hus. Det är inte osannolikt att det just är Ernst Jacobsson som åsyftas med beteckningen ”en af våra skickligaste arkitekter”. Jacobsson hade 1870 gjort sig mycket bemärkt som arkitekt till Centraltryckeriets nybyggnad. Han hade vid denna tid flera projekt under arbete, bl a förelåg Skandinaviska Kreditaktiebolagets byggnad vid Storkyrkobrinken i ritning 1872.

Att den aktieteckning som sedan gick i stöpet verkligen var i gång, framgår av korrespondensen mellan Stjernström och Björnsson. I ett brev den 8 juni talar Stjernström i ett sammanhang som här saknar betydelse om ”att det vore att svika aktietecknarna ...”. I samma brev ger han också en inblick i sitt teaterpolitiska program som till vissa delar föregriper artikeln i *Afton-bladet*:

Stockholm behöfver en teater som gör slut på alla dessa caffèés chantants och öfriga hundfröjder hvilka i hög grad demoralisera allmänheten; En sådan teater får en större och mera omfattande betydelse än de Kongliga, ty genom låga inträdespriser skall den locka till sig det egentliga folket och medelklassen. Om styrelsen för densamma eftersträfvat att erhålla värdefulla arbeten, som väcka den nationella känslan till lif och för öfrigt förstår att välja en god repertoire bör denna scen blifva till stort gagn för den allmänna bildningen. Redan för längre tid tillbaka har det varit min högsta önskan att skapa en Folkteater sådan jag tänker mig den; jag är sjelf utgången från Folket, der har jag mina bästa och pålitligaste vänner, att gagna och upplysa dem skulle vara min lefnads högsta lust.

Exakt vid vilken tidpunkt förhandlingarna mellan Stjernström och Byggnadsföreningen påbörjades har inte framgått. Att initiativet utgick från Stjernström förefaller synnerligen sannolikt.⁴ Det var säkert inte utan betydelse för honom, med tanke på det utsatta läge han befann sig i, att vara lierad med ett så etablerat företag som Byggnadsföreningen. Föreningens medlemmar intog alla ledande positioner i samhället. De tillhörde närmast de liberalt merkantila kretsarna och stod – bortsett från överståthållaren – inte i förpliktande förbindelser med hovkretsen, där Stjernström var i onåd.

I och med att kontraktet var tecknat följde händelserna slag i slag. Ansökan om byggnadstillstånd inlämnades den 14 juli 1873 och i enlighet med byggnadsförordningens paragraf 50 översändes ärendet till sundhetsnämnden för yttrande. Sundhetsnämnden hade intet att erinra, efter att ha tagit del av ritningarna som senare kompletterades med en ”PM angående uppvärmnings- och luftvexlingsanordningar inom den föreslagna theaterbyggnaden å Blasieholmen”, författad av Jacobsson och daterad i september. Nämnden



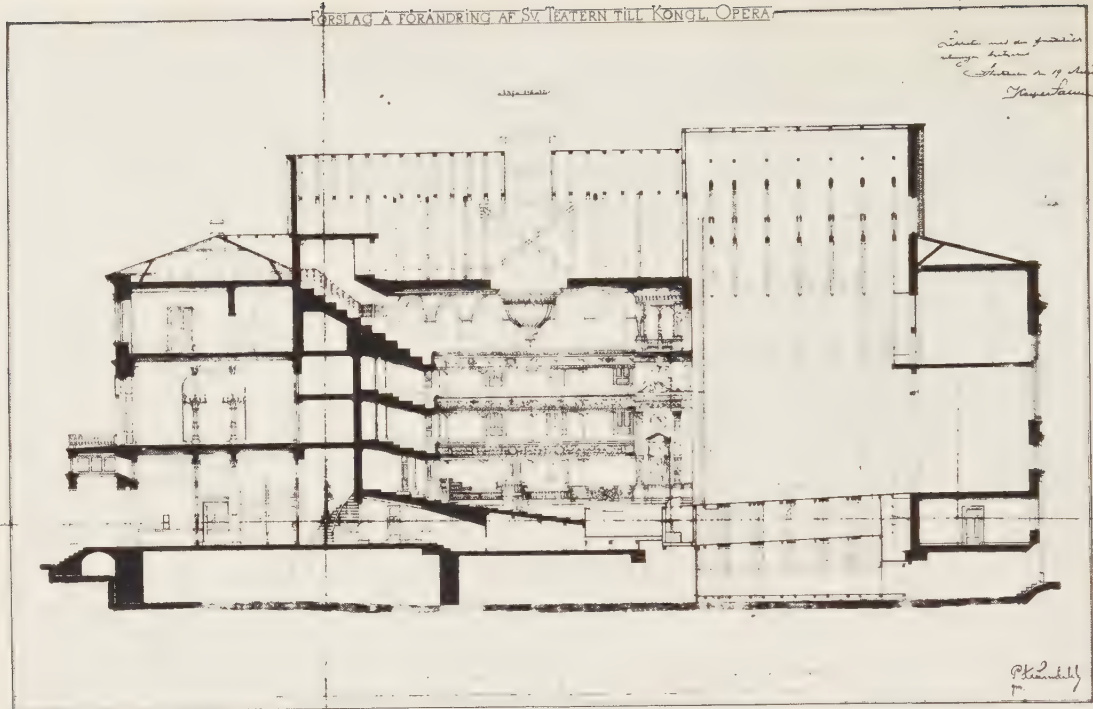
Nya teatern på Blasieholmen. Ernst Jacobsson, längdsektion 1873. SSA.

framhöll dock, att såvitt den kunde bedöma, var ”de ventilationstekniska anordningarna i vad gäller scenområdet inte lika väl utförda som för byggnaden i övrigt.” Den 30 september noteras i Handels- och ekonomikollegiets protokoll att byggnadstillstånd beviljats. I början av oktober anskaffades en lokomobil för vattenpumpning. Man satte upp byggplank och uppförde diverse förvaringsskjul för byggnadsmaterial. I slutet av månaden beviljades tillstånd för uppsättning av ytterligare plank, varvid framhölls att planket måtte vara borttaget senast i oktober månad påföljande år.⁵

Den 2 juni 1874 kunde Louise Stjernström meddela makarna Björnsson att ”teatern reser sig i höjden och beräknas vara under tak i mitten av juli.”

Den 18 september anhölls om bjälklagsbesiktning. Byggnadsarbetet godkändes vid besiktningen, som ägde rum den 22 september. Vid månadens slut var huset sannolikt så pass färdigt att inredningsarbetet kunde påbörjas. I brev till Björnsson den 30 september kan fru Stjernström berätta att man skall börja repetera i foajén den 10 oktober. ”Vi hafva”, skriver hon i samma brev ”ett gudomligt väder 17–18 grader i skuggan, också fortgår arbetet på Theatern med en fart, nu isynnerhet sedan Edvard blifvit pådrifvare; och så stor och präktig och vacker den blir ...” Under året båda sista månader fram till invigningen den 19 januari 1875 arbetades intensivt med inredningen. Louise Stjernströms påpekande ger vid handen att Stjernström själv i slutskedet tog aktiv del i byggnadsarbetet.

Jacobssons ritningar till Nya teatern är signerade och daterade 1873. De finns bevarade i byggnadsnämndens arkiv, men har ingen påskrift om approbation eller liknande, vilket hade varit att vänta. I huvudsak överensstämmer ritningarna med den utförda byggnaden, men en rad avvikelser förekommer. Det är framför allt på två områden som avstegen från ritningarna är markanta; det ena gäller scenöppningens utformning och det andra rör scenhusets uppbyggnad.



Svenska teatern, ombyggnadsritning 1891. SSA.

På ritningarna är scenöppningen utformad som en valvbyggnad utan loger i proscenieväggarna, starkt påminnande om den som Semper gestaltade i sin första Hovteater i Dresden. I den färdiga teatern slopades emellertid valvkonstruktionen, och sidoväggarna fördes ända upp till taket, vilket också medförde att scenöppningen blev något högre.

Avvikelsen i fråga om scenhusuppbyggnaden är möjlig att betrakta som den betydligaste. Jacobsson har på ritningen sammanfattat scenhus och salongsdel under gemensamt tak och i övrigt genom takfallens gruppering sökt tona ner scenhusets höjd. Teaterbyggnaden skulle emellertid komma att uppföras med scenhuset under eget takfall; denna byggnadsdel kom således att skjuta upp över resten av huset. Den bakre gavelfasadens mittparti, motsvarande scenens fondvägg, uppfördes vidare till större höjd, varigenom utrymme för fönsteröppningar kunde beredas.

Att huset verkligen byggdes med de här angivna avvikelserna bestyrks av avbildningar publicerade i *Ny illustrerad tidning* 1875 i samband med presentation av Nya teatern. En interiörbild xylograferad efter en teckning av O A Mankell och Robert Haglund visar salongen mot scenöppningen. Den ger ovedersägligen vid handen att scenöppningen från början erhöll en annan konstruktion än på byggnadsritningen.

Hur den bakre gavelfasaden kom att utformas framgår av en xylografi med texten "Nya Teatern åt Nybroviken omgifven af 'det Stockholm som går'", framställd efter en teckning av Robert Haglund.

Vid den ombyggnad som verkställdes 1891 efter ritningar av Valfrid Karlsson och Per Axel Lindahl i samband med att Svenska teatern skulle bli ersättningsscen för Kungliga operan, förändrades inga yttermurar. Eftersom teaterhuset före detta år inte genomgått annat än obetydliga förändringar, visar ombyggnadsritningarna härvidlag således Nya teaterns ursprungliga utseende.⁶

”Edvard har med jernvilja drifvit igenom de förändringar han ansett nödvändiga” skrev Louise Stjernström till makarna Björnsson den 22 januari 1875 à propos den nya teaterbyggnaden och dess invigning. Vilka förändringar det rört sig om får vi tyvärr inte reda på. Men med tanke på den viljemässiga energi som Stjernström tydligen måst lägga i dagen kan de knappast ha varit bagatellartade. Att Stjernström hade uttalade önskemål om hur huset skulle se ut är i och för sig mycket rimligt. Man kan däremot fråga sig varför hans synpunkter inte beaktats redan i projekteringsskedet.

Nya teaterns scenöppningskonstruktion kom lika mycket att likna Mindre teaterns av år 1859 som den som Jacobsson förestavat i ritning. Det ligger nära till hands att anta att det är Stjernström som här gjort sig gällande. Samma sak gäller delvis även avvikelserna i fråga om scenhuset. Dagsljus på scenvinden medförde flera praktiska fördelar; arbetet med dekorflyttningar, som i stor utsträckning kunde äga rum på dagtid, underlättades naturligtvis av en god belysning.⁷

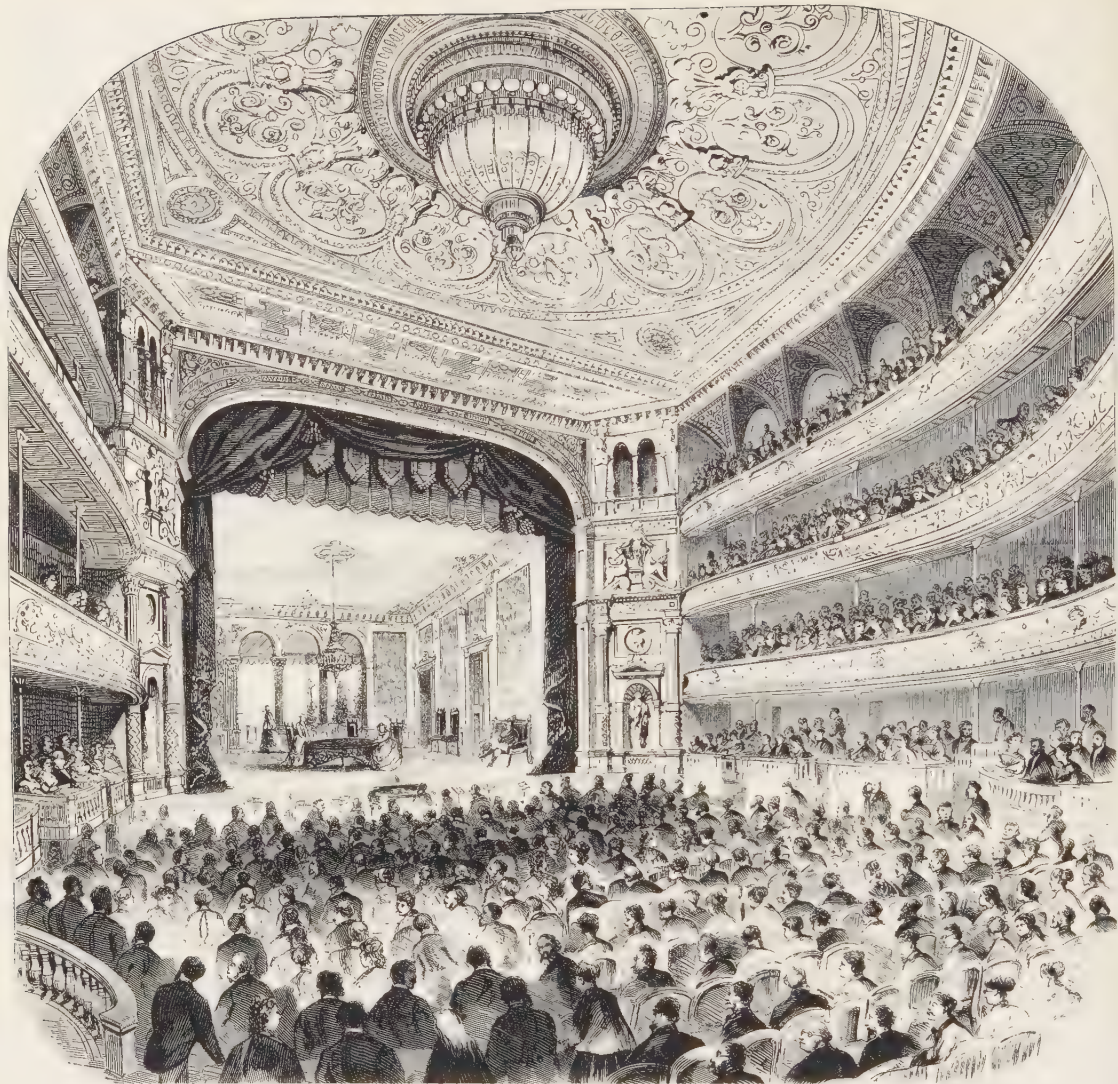
Sundhetsnämndens invändning mot scendelens ventilationsmöjligheter kan naturligtvis också ha bidragit till att de ursprungliga planerna ändrades. Ett överskjutande scenhus var lättare att isolera och erbjöd bättre möjligheter för separat ventilation.

ÅSKÅDARRUMMET

Jacobssons ritningar visar ett centralt anlagt åskådarrum med tre rader, parkett och åtta parkettloger; två större i fonden och tre mindre på var sida. Parkettlogerna i fonden ligger under första radens golv. Såväl dessa loger som parketten och raderna har sluttande golv.

Rummet täcks av en cirkelplafond och runt denna löper en rundbågig arkad, som ut mot salongen öppnar sig med spetsbågiga valvkappor. Arkadstöden som vilar på salongens omfattningsmur fungerar som tredje radens rumsavgränsning. Arkaden står i direkt förbindelse med den bakomliggande korridoren, med undantag för dess tre mittersta bågställningar bakom vilka ett fondgalleri med kraftigt sluttande golv är inplacerat.

Raderna, som ligger rakt över varandra, är utformade som öppna balkong-



Nya teatern på Blasieholmen. Xylografi i Ny illustrerad tidning 1875.

er med stöd i form av gjutjärnskolonetter. Till parkett och parkettloger leder sammanlagt åtta ingångar. Till första och andra raden är antalet ingångar tio, varav två leder till de separata åskådarloger som förlagts till proseniets bägge sidor. Dessa loger har benämningen familjeloger, och till dem hör ett slutet förрум – med beteckningen ”salon” – med läge innanför prosenienväggen.

Jacobssons ursprungliga scenöppningsversion skulle som redan påpekats komma att frångås. I stället för valvet framför scenöppningen kom takutrymmet här fram till den runda plafonden att upptas av ett plant parti smyckat med listverk och kassetliknande ornament.⁸

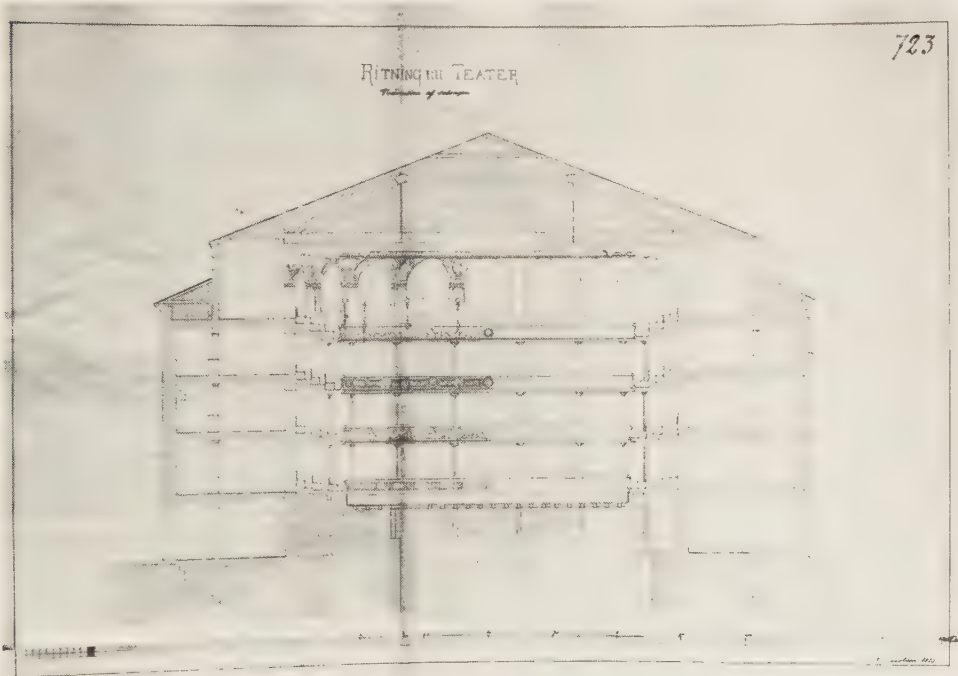
I och med att valvet inte kom till utförande satte man sig över något av det mest essentiella i Sempers idéer när det gällde att skapa så gynnsamma akustiska förutsättningar som möjligt. Överst i höjd med tredje raden inrät-

tades även små loger i prosce-nieväggen. Dessa var inte avsedda för betalande publik, men likväl så utformade att de kunde rymma ett mindre antal personer.⁹

Andra smärre avsteg från ritningen vidtogs även; parkettlogerna, i annons kallade parkettbalkonger, fick en annan form och antalet ökades till tio. Detta ledde i sin tur till flera ingångar.

Huruvida man verkligen lät Jacobssons öppna arkad förbli öppen vid det slutgiltiga utförandet är en fråga som inte kan besvaras med ett entydigt ja. På den Mankell-Haglundskan bilden från invigningen förefaller tredje radens arkadbågar tveklöst vara igenmurade. Att så skulle ha varit fallet motsäges emellertid av de beskrivningar av salongen som förekommer i *Stockholms Dagblad* den 4 januari och i *Aftonbladet* den 13 januari. I *Dagbladet* heter det bl a om tredje raden:

Mellan tredje raden och taket är betydligt större höjd än mellan de nedre raderna, dels för att erhålla en god akustik, dels för att bereda så god luft som möjligt. Tredje raden står därför genom stora arkader i förbindelse med den yttre korridoren.



Nya teatern på Blasieholmen. Ernst Jacobsson, tvärsektion, 1873. SSA.

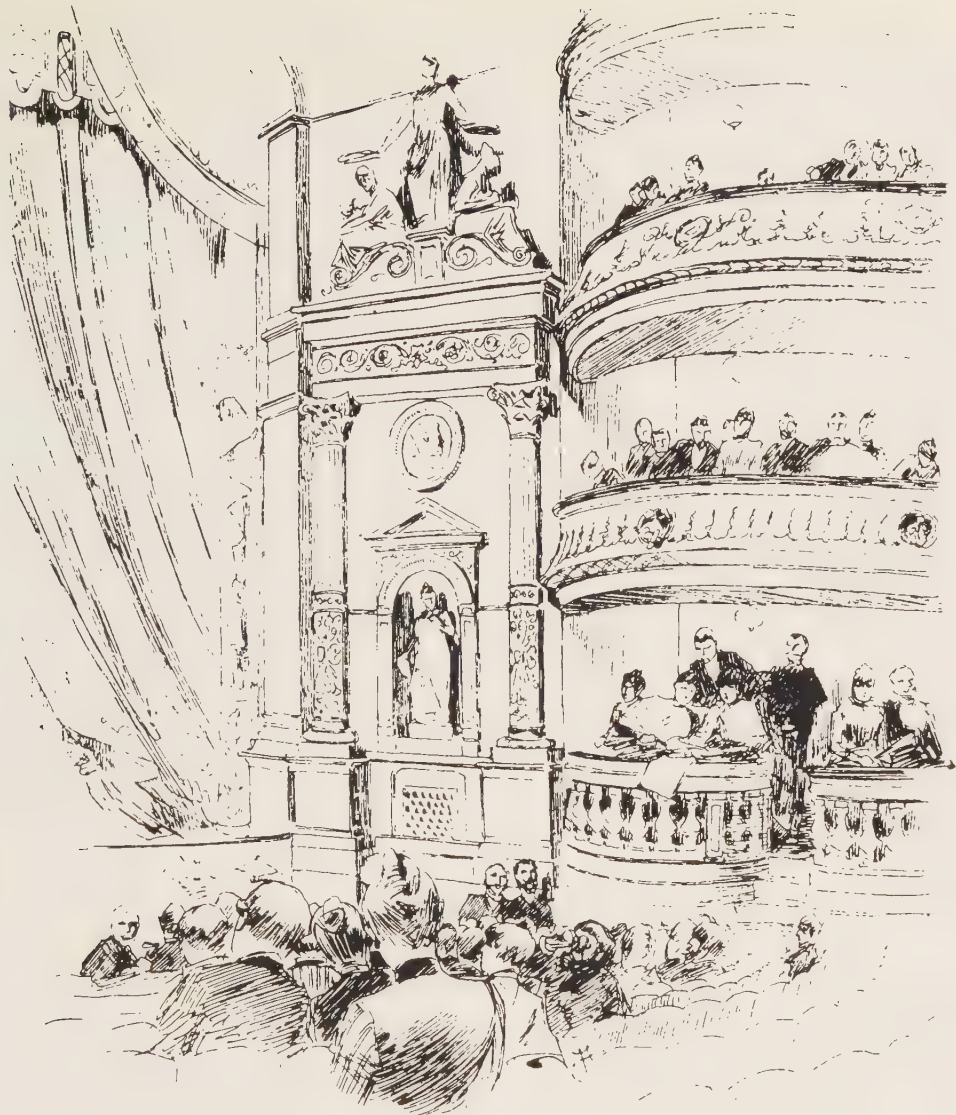
Man skall likväl observera att dessa artiklar, som bygger på samma uppgifts-material, är skrivna innan teatern var klar. Skribenterna stöder sig således på ett förhandsmaterial som kan ha lämnats ut redan några veckor före invigningen. Att den publicerade beskrivningen sedan eventuellt inte skulle komma att överensstämma med verkligheten har man inte från tidningens sida haft anledning att räkna med.

Om dessa arkadöppningar funnits, vilket naturligtvis inte kan uteslutas, murades de dock sedermera igen. På 1891 års ombyggnadsritningar är igenmurningen genomförd, och kommunikationen mellan korridor och rad sker via ordinära stängbara dörrar. Av samma ritningar framgår också att arkadbågarna framför fondgalleriet har avlägsnats; ett ingrepp som måste ha medfört avsevärt förbättrad sikt för galleripubliken. När denna förändring genomfördes har inte framgått. Den kan knappast ha vidtagits redan i nybyggnadsskedet, med tanke på att det för 1870-talets arkitekturkonception förmodligen var oacceptabelt att stympa det arkitektoniska motiv som den kringlöpande arkaden utgjorde.

Låt oss återgå till beskrivningarna i *Stockholms Dagblad* och i *Aftonbladet* och ta del av de uppgifter om teatersalongen som där meddelas. Beskrivningen i *Aftonbladet* är den fylligaste och ger fler detaljupplysningar. Efter att salongens mått angivits fortsätter beskrivningen:

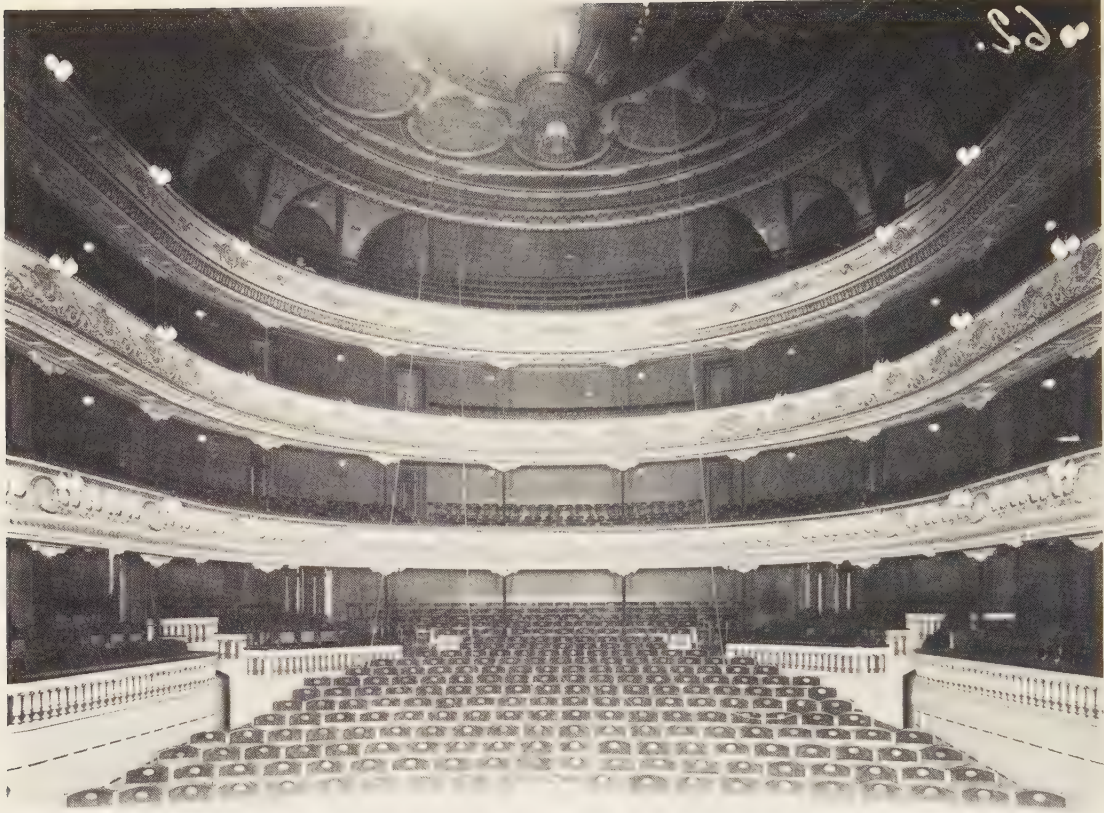
Ridån föreställer ett draperi, hållet i blått och gult. Salongen är enkelt men smakfullt dekorerad: raderna i hvitt och guld, taket i guld och färger och fonden hållen i mörkrödt. Avantscenerna, der inga åskådarplatser finnas, äro prydda med porträtt-medaljonger i gips av Lars Hjortsberg och Olof Ulrik Torsslow, derofvanföre i nischer kolossala bilder af sorgspelets och lustspelets sånggudinnor samt öfverst allegoriska grupper, alla dessa utförda af bildhuggaren Söderman. Sittplatserna utgöras af fristående, ehuru naturligtvis fasta stolar och ingen ljudeffekten missgynnande stoppning förekommer i salongen. Belysningen åstadkommes genom en s k Sonnenbrenner, innehållande 330 gaslågor, hvilken har sin plats i en stor kupa af mattslipadt glas i taket – ungefär efter samma princip som belysningen i riksdagens kammare – hvarigenom det för åtskilliga platser besvärliga skenet från kronan undvikas. I händelse af behof kommer denna belysning att förstärkas medels gasarmar i väggarne.

Parketten delas i öfre och nedre, hvilken senare betingar högsta priset, och å hvars sida äro anbringade åtskilliga s k balkonger, som, i och för sig särdeles trefliga, betydligt bidraga att förhöja salongens utseende. Mellan dessa finnas mindre trappor, egentligen afsedda att begagnas under mellanakterna, som leda upp till korridoren. Raderna uppbäras af fina gjutjärnskolonner, hvilka efter noggranna beräkningar lära kunna bära åtta gånger så stor tyngd, som anses kunna komma i fråga. Å radernas sidor finnas tre, i fonden fem bänkrader. Närmast avantscenen å första och



Salongen i Svenska teatern. Teckning av Vicke Andrén ur Stockholms teatrar 1889.

andra raderna finnas s k familjeloger, rymmande 12 personer hvardera, med ett mindre enskildt rum utanföre, till hvilka särskilda biljetter säljas. Tredje raden, mellan hvilken och taket höjden är betydligt större än mellan de nedre raderna – för att bereda dels god akustik, dels bättre luftväxling – står genom stora arkader i förbindelse med den yttre uppvärmda korridoren. I dess fond sträcker sig mycket djupt in ett galleri, från hvars öfversta platser till och med man ser särdeles väl, hvilket för öfrigt är fallet med nästan hvarje plats i den stora salongen. Detta radernas djup gör att teatern rymmer ett betydligt större åskådareantal, än någon af de kungliga teatrarne, nämligen omkring 1300, då Stora teatern har plats för omkring 1150 och Dramatiska för ej fullt 800. Den var dock ämnad att rymma ännu flere, nämligen 1450 – lika många som Köbenhavns äldre kungliga teater – men antalet har inskränkts för beredande af större bekvämlighet.



Salongen i Svenska teatern före renoveringen 1892. DTM.

Med ledning av ytterligare uppgifter i artiklarna kan tillfogas att salongens ornament hade utförts av "Hrr Isaeus, Mineur, Nerpin och Berggren" i en pappersmassa "av herr Mineurs patent, som eger fördelen att med skärpa i konturerna förena lätthet och smidighet." Hur det ornamentala arbetet fördelats mellan dessinatören och slottsarkitekten Magnus Isaeus, ornamentbildhuggarna Henrik Nerpin och E G Berggren samt fabrikören C G Mineur framgår inte. Här skall tillfogas att Carl August Söderman förutom de skulpturala arbetena i proseniet också stod för medaljongornamentiken på första radens barriär. Ornamentmålningen i tak och på valvkappor utfördes av dekorationsmålaren Simon Victor Rubensson och övrig målning av Torvald Rasmusson. Förgyllningsarbetena – taket var försett med riklig förgyllning – gjordes av C L Schönöw och medhjälpare. Gjutgodset kom från Norrköpings mekaniska verkstad.

I kalendern *Svea* 1875 påpekas att

belysningen i salongen är inrättad efter mönster af i senare tid uppförda utländska teatrar, hvarigenom publiken är helt och hållet befriad från den allt annat än angenäma gaskronan, hvilken alltid förefallit oss att vara en för teaterbesökande lika förgärlig som farlig tingest.

Om gaskronan upplyses i *Dagbladet* att den ”och öfvriga till belysningen hörande föremål äro förskrifvna genom herr Sachs (firman Josef Leja)”.

Med stöd av den bevarade dokumentationen kan vi slå fast att Nya teaterns åskådarrum väl representerade tidens rådande stilideal. Vad beträffar arkitektonisk utformning följde salongen en för den europeiserade teaterbyggnadstypen vedertagen gestaltning, inom vilken dock proscenium utan loger inte kan sägas ha varit vanlig. För Sverige var detta drag en gestaltningsmässig nyhet.

Salongens färgställning i rött, vitt och guld var den gängse men här fanns ett nytillskott. Som framgår av beskrivningen var ridån inte röd, vilket man skulle ha väntat, utan hållen i blått och gult.

För 1870-talspubliken var färgställningen gul-blå i ridåsammanhang helt obeprövad. Allt sedan 1840-talet var den vävmålade ridån som föreställer ett, mer eller mindre, konstfullt draperat tyg i rött – försett med gyllne tofsar och lambrequiner – den helt förhärskande typen.¹ Röd ridå skulle för övrigt komma att dominera ännu på 1890-talet.

Om en ridå i gult och blått genom att alludera på de härdvunna svenska färgerna kunde bidra till att hos publiken skapa en nationell stämning, var detta i och för sig en omständighet som rimmade väl med Stjernströms teaterpolitiska målsättning och hans nationellt färgade folkteater tankar.

Ur nationell synpunkt är också innehållet i den skulpturala utsmyckningen av intresse. I proscenieväggarnas centrum, inramade av klassiska arkitekturelement, hade porträttmedaljongerna av Lars Hjortsberg och Olof Ulrik Torsslow sina platser. Dessa bägge män representerade under var sin generation det förnämsta inom svensk skådespelarkonst sedan Gustaf III:s dagar. Den fosterländska teatertraditionen uppmärksammades vidare även på ingångsfasaden genom de porträttmedaljonger som var placerade där. Här avbildades uteslutande svenska dramatiska författare, nämligen Gustaf III, Kellgren, Leopold, Beskow, Börjesson och Blanche.

Vid beskrivningen av Nya teaterns åskådarplatser framhålles som en nyhet att platserna på golvplanet har beteckningen parkett, och att platserna på första eller främre parkett betingar det högsta biljettpriset.

I den runda salongen förekom vid denna tid beteckningen parkett ännu mycket sällan. Delvis som följd av den runda formen och dess anspelning på den antika teatern benämndes platserna i den borte delen av salongen amfiteatern. Amfiteatern låg högre än övriga platser på salongens golv. Området framför amfiteatern kallades ännu vanligen parterr. Amfiteatern, första radens fond och första radens avantscenloger betraktades ännu allmänt som de förnämsta platserna.

På Kungliga teatern var vid 1870-talets inträde de dyraste platserna de som var belägna i amfiteatern. Här kostade biljetten fyra riksdaler. Därefter följde första radens oxögon och första och andra radens fondloger, där priset var detsamma, nämligen 3.50. Platserna på parterr, framför amfiteatern, kom därefter och intog således först fjärde plats ifråga om dignitet. Billigast – 20 öre – var femte radens sida, vilken senare i folkmun blev kallad liggande parkett.²

I Nya teatern fördelade sig priser och platser på följande sätt enligt annons i samband med invigningen: Två riksdaler, vilket var det högsta biljettpriset, fick man betala för plats på främre parkett, i parkettlogerna, på första och andra bänk i första radens fond samt i de två s k familjelogerna på första raden. En riksdaler och 75 öre kostade biljetten på andra parkett, vilket var samma pris som för de övriga platserna på första raden. I andra radens fond var priset 1.50, därefter kom andra radens sidor, osv. Billigast var de bortersta bänkarna på tredje radens sidor. Här kostade biljetten 50 öre. Ståplatser fanns inte.

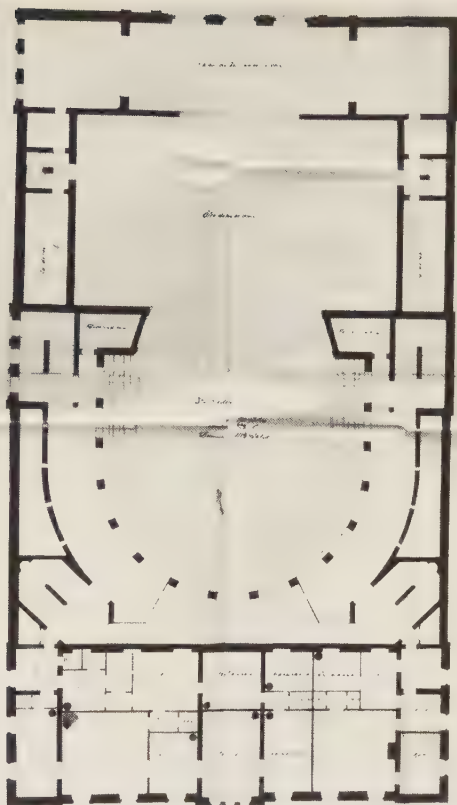
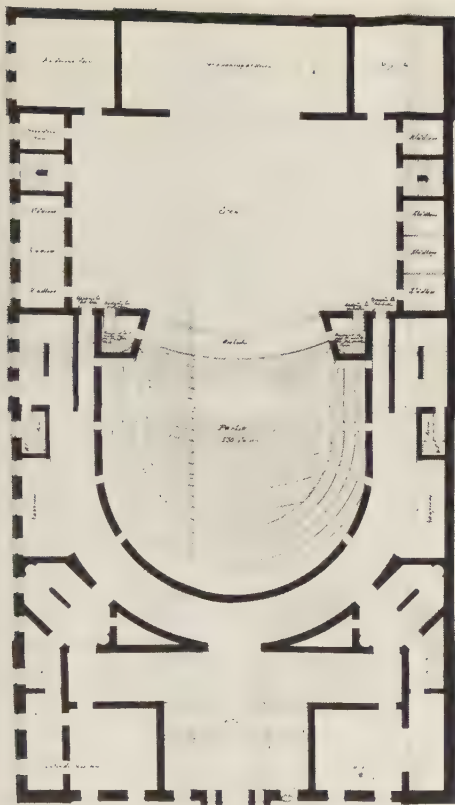
I Nya teatern gick man således ifrån det traditionella systemet med amfiteater, vilket ännu länge skulle bibehållas i Kungliga teatern. I amfiteaterns ställe fick platserna närmast scenen tävla i attraktionskraft med övriga som förnämna ansedda platser. Tidigare hade det betraktats som en nackdel att vända övrig publik ryggen, och den perspektivistiskt målade scendekoren, vanligen sammansatt av kulisser, tak och fonder, kom också bäst till sin rätt på ett visst avstånd från scenen. Som en följd av förändrade tillverkningsmetoder kunde emellertid scenbilden vid denna tid med fördel ses även på närmare håll utan att förlora i illusion.³

Det obehagliga drag som gjorde sig mest kännbart för dem som satt närmast scenöppningen kunde man nu genom en förbättrad ventilationsteknik eliminera, och sannolikt hade man lyckats med detta i Nya teatern på Blasieholmen.

En annan och modernare publikplacering var således på väg att slå igenom i Stjernströms teater.

Även inom teaterbiljettens användningsområde förefaller en reform av något slag ha genomförts. Som om det vore en nyhet meddelas i *Aftonbladets* reportage följande:

Alla platser i salongen äro numrerade. När åskådaren till vaktmästaren lämnar sitt inträdeskort, erhåller han tillbaka den del af detta som angifver bänk, plats och nummer. Denna del af biljetten gäller äfven som kontramärke.



Nya teatern på Blasieholmen. Ernst Jacobsson, plan av bottenvåningen och våningen tre trappor, 1873. SSA.

KOMMUNIKATIONER OCH BIUTRYMMEN

Ett genomgående drag i de samtida beskrivningarna av Nya teatern är att man kraftigt betonar byggnadens breda korridorer och rymliga trappor och trapphus. Kommunikationerna i Nya teatern framstår verkligen som avsevärt förstorade i jämförelse med tidigare uppförda teaterbyggnader, möjligen med undantag för Törnquists Djurgårdsteater. Skillnaden i detta avseende mellan det gustavianska operahuset och Jacobssons teater måste för var och en ha varit påfallande.

Från teaterns huvudentré vid Blasieholmsgatan trädde publiken genom de tre ytterportarna in i en förstuga. Förstugan eller vestibulen var medelst en glasvägg – med glasdörrar – indelad i en yttre och en inre del. Från den inre vestibulen ledde en tvådelad huvudtrappa, i vilken publiken gick antingen till höger eller vänster till parkettens nivå. Denna sk huvudtrappa var emellertid inte avsedd för parkettpubliken utan för publiken till raderna, som på denna nivå nådde radtrapphusen. Dessa trappor var förlagda till yttermur, utefter teaterns långsidor, och hade även direkt förbindelse med det fria gatuplanet.

Parkettpubliken däremot fortsatte till skillnad från de övriga rakt fram och längre in. Efter att ha passerat ytterligare en glasdörr nådde man så sin egen förstuga och sin egen parkettrappa som även den utmärkte sig genom sin stora bredd. Förutom de nämnda trapphusen till raderna fanns ytterligare trappor förlagda intill radkorridorernas ändar mot scenhuset. Dessa trapphus, vilka även mynnade mot sidogatorna, skulle framförallt användas då publiken utrymde teatern.

Också då det gällde de främre trapphusen skulle publiken då den gick ut följa dessa ända ner till gatuplanet. *Dagbladet* skriver:

Efter spektaklets slut biträder de vaktmästare som mottagit biljetterna med expeditionen af ytterplagg, hvarjemte de 4 sidoportarna, till de, utmed teaterns långsidor löpande gatorne, till hvilka serskilda breda trappor leda, då öppnas så att ingen trängsel åtminstone ingen fara gerna kan komma ifråga.

Att publikens krav på bekvämlighet och trevnad i hög grad tillgodosetts i Nya teatern är ett annat drag som framhålles i beskrivningarna. Publiken disponerade uppvärmda kapprum där man lämnade sina ytterkläder mot kontramärke och viss ersättning. Vattenspolande toaletter fanns på samtliga plan; en på var sida om salongen, avsedda för herrar respektive damer. *Dagbladet* meddelar att

samtliga korridorer överallt är 10 fot breda försedda med rymliga kapprum, hvarest ytterplagg mot en avgift af 10 öre för parkett och de båda raderna samt 5 öre för 3dje raden aflemnas mot kontramärke. I korridoren finnas dessutom flere "cabinets d'aisance" för både herrar och damer.

I nivå med första raden och över portiken låg också publikfoajén, på ritningen omnämnd som "foyer och föreläsningssal med 400 sittplatser". Till foajén anslöt ett mindre rum för buffet med servicetrappa till bottenplanets restaurations- och cafélokaler. Till dessa utrymmen hörde ekonomilokaler förlagda uteder byggnadens södra långsida, dvs åt brandgatan. *Aftonbladet* kan berättat följande om foajén och dess tilltänkta bruk:

En för svenska teatrar högst angenäm nyhet är den rymliga foyer, i storlek jämförlig med sådana vid Europas förnämsta teatrar, med förlängningar åt bägge gäfveldorner för finare buffeter, hvilken ligger i jemböjd med första raden och medelst dörrar står i förbindelse med en balkong, som utgör portikens öfvre del. För att vänja publiken att så talrikt som möjligt draga fördel af det behag, som denna anordning innebär, komma vid varje föreställning tvänne mellanakter att göras längre – 10 till 15 minuter – hvarom affischen meddelar underrättelse, under hvilken tid salongen

kommer att vädras. Genom ringning tillkännagifves, när man åter bör intaga sin plats. Öfriga mellanakter äro ämnade att göras mycket korta. 3dje raden har särskild buffet i samma våning.”

Teaterhuset innehöll även bostadslägenheter. I den översta våningen utefter Blasieholmsgatan, således utrymmet över foajélokalen, inrättades två lägenheter; en större avsedd ”för teaterdirektören” och en mindre ”för schweizaren” eller restaurationens innehavare. Enligt Jacobssons ritningar hade även maskinisten och en vaktmästare bostad i teaterhuset. Dessa bostäder var förlagda till bottenvåningen i hörnet Blasieholmsgatan–Teatergatan.

SCENEN

Själva scenmaskineriet med därtill hörande attiralj är inte utritat på byggnadsritningarna. Även inom detta område ger emellertid beskrivningarna i *Stockholms Dagblad* och i *Aftonbladet* en del uppgifter. Vi får reda på att scenkällaren hade två bottnar för maskineriet och att scenvinden var försedd med dubbla balkonger. Så var förhållandet förövrigt också på 90-talet, att döma av ombyggnadsritningarna.

I *Dagbladet* kan man läsa att ”scenen kan förlängas, fonder och ridåer kan hissas utan rullning eller vikning” och vidare:

På ena sidan af scenen finnas i flera våningar klädloger, garderober m m, i jemnhöjd med densamma [scenen] en foyer för artisterna i hörnet mot Teatergatan äfvensom öfvningsrum, förvaringsrum för dekor och s k attribut och dylikt.//Å hvardera sidan om scenen är en stentrappa till husets hela höjd, här finns rum för intendent och maskinist, snickarverkstad och teaterbyrå.

Dessa trapphus som mynnade i två entréer, en vid Teatergatan och en vid brandgatan på motsatt sida, var avsedda uteslutande för scenpersonal. Scenkällaren var även tillgänglig direkt utifrån, via den bakre gavelfasadens tre portar.

Aftonbladet meddelar att Herman Müller anställdes som dekorationsmålare och ”som maskinmästare Hr Malmberg, hvilken ock konstruerat maskineriet, begge under Stjernströms tid anställda vid Mindre teatern.”

George Albert Müllers son Herman var vid denna tid, innan Carl Grabow på allvar etablerat sig, sannolikt den mest anlitade dekormålaren utanför de kungliga scenerna. Även ridåmåleri tillhörde Herman Müllers verksamhetsområde och under åren 1868–69 hade han målat minst två permanenta ridåer; en till teatern i Malmö och en till den nybyggda teatern i Drammen. Att

också den blå-gula ridån i den Jacobsson-Stjernströmska teatern var Müllers verk ligger därför nära till hands att förmoda. Maskinmästare Malmberg, dvs Nils Malmberg, har omtalats tidigare såväl i samband med Mindre teatern som Nya teatern i Helsingfors. Nils Malmberg lämnade sysslan som maskinmästare vid Mindre teatern i Stockholm senast 1860 då han efterträddes av sin son S Malmberg – Malmberg j:r.

Om Nils Malmbergs insatser för scenen i Nya teatern på Blasieholmen skriver kalendern *Svea* följande inför öppningen 1875:

De mekaniska anordningarne för scenen äro till större delen utförda af urmakaren Nils Malmberg, teaterns maskinmästare, en skicklig man som varit konstruktör för scenens ordnande på icke mindre än sju föregående teatrar. Utan att ingå i öfriga till scenen hörande detaljer, må dock nämnas, att belysningen för scenen blifvit af hr Malmberg konstruerad på ett särdeles sinrikt sätt. Då exempelvis å kungl. stora teatern gasen regleras från ett bord med nio hufvudkranar, och detta fordrar en skötsel af fem personer, har denna teater ett regulatorsbord å scenen med femtio kranar och ett nedom sufflörluckan med tjugofem kranar, hvilka båda genom koppeling med hvarandra skötas af blott en person. Maskineriet för dekorationsförändringarne är synnerligen väl inrättadt, så att det hela går hastigt och med lätthet. Så äro t ex tio fonder alltid i ordning och erfordras till deras förändring endast två man.

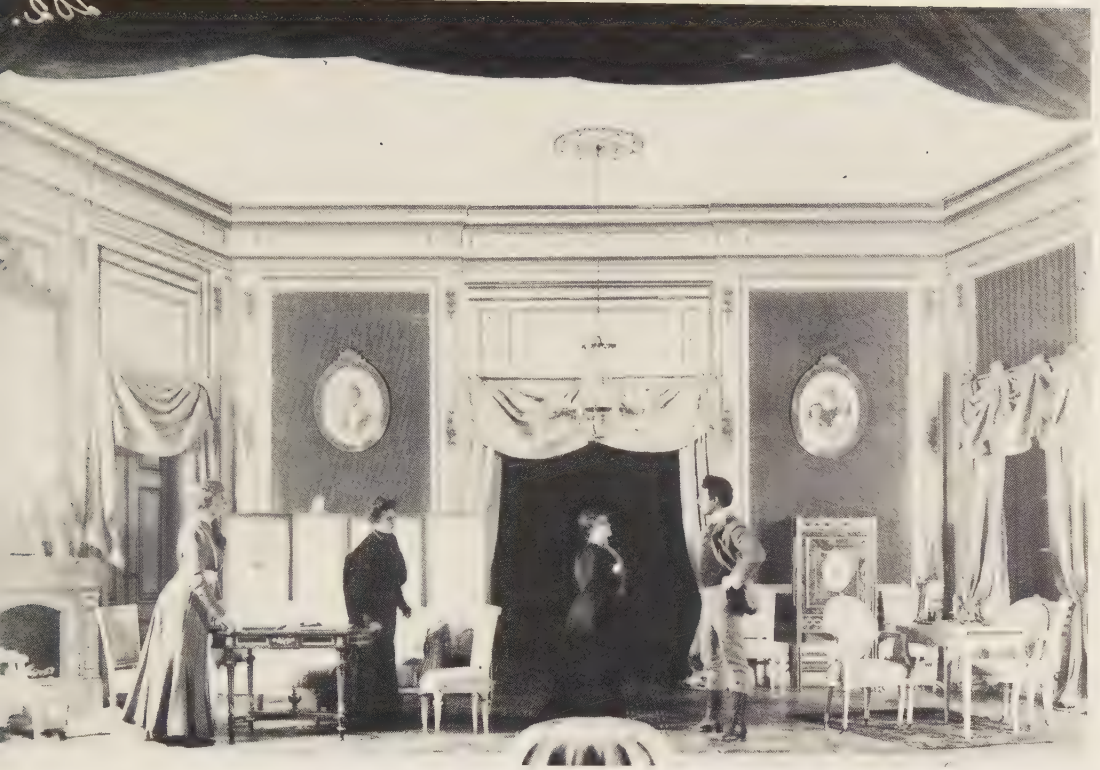
Malmbergs, som det förefaller, nog så dristiga anordningar, visade sig emellertid inte alls hålla måttet. Operachefen Erik af Edholm noterar i sin dagbok invigningsdagen den 19 januari 1875” ... Verkmästare Malmberg vid Dram. Th. måste i sista stund anlitas för att sköta maskineriet vid Nya Th:s föreställning.”

Att den Kungliga dramatiska scenen skulle låna ut sin maskinist för att rädda Stjernströms invigning förefaller egendomligt, med tanke på de spända relationerna, men har man klart för sig att den dåvarande maskinmästaren vid Dramaten var son till sin kollega vid den nya teatern på Blasieholmen kommer saken onekligen i annan dager.

”Jag bygger nu om hela teatermaskineriet hvilket från början var miserbelt, man riskerade lif och lemmar vid en scenförändring”, skriver Stjernström till Björnsson den 29 juli 1876. Inför höstsäsongen samma år skulle teatern således komma att öppna med ett omdanat scenmaskineri.

I Stockholm introducerades med Nya teatern en rad funktionella nydaningar, bland vilka de avsevärt förstörde och utökade kommunikationsvägarna – förutsättningen för en snabb utrymning – var den väsentligaste.

Även på belysnings- och uppvärmningsområdet pågick en hastig utveckling, och arkitektens egen beskrivning av hur dessa betydelsefulla detaljer



Svenska teaterns scen omkring 1900, okänd föreställning. DTM.

skulle utformas i Nya teatern har därför i sammanhanget sitt intresse. Jacobssons skrivelse, som här återges i något förkortat skick, har titeln "P. M. angående uppvärmnings- och luftvexlingsanordningen inom den föreslagna theaterbyggnaden å Blasieholmen":

För uppvärmning torde med största fördel ånga kunna användas i en del av den utmed theaterns södra sida belägna nyanlagda gatan beredas utrymme för en ångpanna i en särskild murad källare; genom densammas förläggande utanför byggnaden bör denna senare icke lida af en möjligen inträffande explosion. Från ångpannan anbringas ledningar till en serskild värmekammare med ett tillräckligt stort rörsystem, der den från gatan genom en kanal införda friska luften uppvärms till den erforderliga värmegraden för att inströmma i ett under parketten anordnat ca 6 fot högt rum. Den fuktiggöres på samma gång, hvarefter den uppstiger under parkettens bänkar genom med galler försedda öppningar. Erfarenheten har visat (bl a vid redan utförda värmeledningar)//att desamma serdeles väl fylla sitt ändamål, oberoende af rummets storlek eller det antal lokaler som skola uppvärmas om värmekammarens storlek är i ett riktigt förhållande till dessa lokaler.

För övriga lokaler såsom förstugor, trappor, kapprum, garderober, klädloger, verkstäder etc föreslås ångkaminer eller rör, till storlek och utstyrsel beroende af den plats, der de skola uppställas. I foyer, schweizeri och restauration, hvilka utrymmen bör kunna disponeras af serskild person och användas äfven på de tider då theatern är tillsluten och följaktligen dess värmeledning icke i verksamhet, anbringas ventilerande kaloriferer eller kakelugnar.

Ventilationen verkställes dels genom införandet af den i sammanhang med uppvärmningen inströmmande friska luften, dels genom utsugning af den förbrukade luften.

Salongen som är afsedd att rymma ca 1500 personer medgifver omkring 100 kubikfot luft per åskådare. Då varje anses behöfva 1000 KF luft i timmen bör luftombyte ske 10 gånger i timmen, vilken effekt bör kunna vinnas genom ändamålsenligt anlagda kanaler för den förskämda luftens bortvexling. Såsom motor för evakueringen användes den från gaslågorna bortgående värmen, vilket så mycket lättare låter verkställa sig som salongens upplysning sker, icke med en på vanligt sätt anordnad krona, utan medelst en fastsittande större apparat omkring vilken med förgyllda gallerverk anordnade evakueringsöppningar finnas placerade. Jemte denna större mittelapparat sitta mindre af lågor sammanställda grupper likaledes med evakueringsöppningar. Medelst den af dessa värmekällor alstrade sugningen ledes den förskämda luften i trummor, vilkas nedre del är av plåt och öfvre av trä, ut genom skorstenar till lämplig höjd öfver taknock. Fördelen med dessa anordningar är att publiken befrias från den serdeles besvärande gasvärmen och dermed följande obehaglig lukt, vidare att evakueringen sker genom midten af taket, varigenom den förbrukade luften vid evakueringen icke tvingas passera några sittplatser således icke åstadkommer något drag, hvilken olägenhet är oundviklig om ventilationsrör förläggas vid väggarna som omsluta logeraderna.

För utsugningen anordnas äfven i avantscenens plafond en större öppning och såsom ett viktigt bidrag till ventilationen bör man beräkna den under varje mellanakt förnyande luftmassa som vid öppen ridå inströmmar i salongen. Man bör ej heller lemna utan avseende att ifrågavarande rum är genom många och icke fullt täta dörröppningar förenat med omgifvande korridorer, hvilka ständigt innehålla frisk efter behof uppvärmd luft, som dels genom dörröppningar dels vid dörrars öppnande komma salongen till godo.

Korridorer, foyer etc erhålla mindre utsugningsrör för den förskämda luften och tillförsel af frisk luft sker genom kanaler utifrån till de ventilerande kaloriferer eller kakelugnar.

Stockholm i september 1873.

Ernst Jacobsson

I princip skulle detta program komma att förverkligas, vilket bekräftas av dagstidningarnas beskrifningar. Huruvida ett ångpannerum förlades till en källare utanför fastigheten har emellertid inte framgått. *Dagbladet* skriver:

I bottenvåningen finns ett rum med rörsystem för uppvärmning af frisk luft. Den varma luften införes medelst en fläkt i ett 5 à 6 fot högt rum under större delen af parketten. Gradinerna för parkett äro dubbla och luften inkommer genom mellanrummet under sittplatserna. Genom fläkten införes vidare i trätrummor friskt luft till stora vädervexlingsskorstenar, som hava öppningar till foyern och alla raderna. För

bortförande af förskämd luft finnes en större vädervexlingsapparat i samband med kronbelysningen. Dessutom äro utsugningshål i salongstaket och öfver tredje radens fond. Från foyern bortföres förskämd luft genom två trummor, öfver hvilka s k exhaustiers finnas uppställda på byggnadens tak.

Att döma av pressreportage efter invigningen mankerade dock uppvärmningen inom vissa delar av teaterbyggnaden. Det talas om rymliga men kalla korridorer, kalla kapprum och kall salong. Förmodligen led anläggningen av barnsjukdomar. Dessutom var det 14 graders kyla den 19 januari 1875. Öppnandet av Nya teatern på Blasieholmen hade emotsetts med spänd förväntan. Det rent sensationella i Stjernströms företag förhöjde naturligtvis allmänhetens intresse ytterligare.

I den ögonvittnesbeskrivning av evenemanget som förekommer i *Ny illustrerad tidning* meddals bl a följande:

Fullt färdig till sitt yttre är byggnaden således ännu inte [den skulpturala utsmyckningen på entréfasaden saknades ännu]. Äfven i det inre torde väl ännu en och annan fulländing ännu fattas.//Inträdeshallen till den första föreställningen såldes dagen förut i förköpsbyrån, men ehuru denna byrå icke skulle öppna förrän klockan 10 fm, hade den otåliga allmänheten bildat "svans" utanför teatern redan många timmar förut, och det omtalas, att åtskilliga infunnit sig redan föregående afton. Det visar med vilken otålighet man motsåg den första föreställningen.//På tisdagsmorgonen rörde sig en öfverskådlig rad af vagnar Blasieholmstorget framåt och ned åt Blasieholmsgatan. Tilloppet af fotgängare var ock ofantligt, bestående dels af lyckliga som egde inträdeshall, dels af nyfikna, som åtminstone ville vara med utanför teatern. De rymliga förstugorna fylles snart af dem som hafva för sed att från sådan plats mönstra de teaterbesökande. Allt var således fullkomligt i sin ordning, alldeles som på den "kungliga stora".

De anländande fröjdade sig åt de breda trapporna och rymliga korridorerna, hvilka äro byggda helt och hållet efter nutidens fordringar på bekvämlighet. Värmeledningen tycktes dock icke hafva ännu sträckt sina välgörande verkningar till denna del af byggnaden; men man måste också komma ihåg, att det icke är alltid vi hafva tretton grader kallt. Ett utrop af behaglig öfverraskning gick öfver allas läppar vid inträdet i salongen, och om den angenäma stämningen också sedermera något avkyldes genom den brist på tillräcklig värme, som märktes äfven i salongen, måste man dock medgifva att denna är både bekväm och serdeles vacker. Det är utan öfverdrift sagt, en af de vackraste som under senare år uppstått i vår verldsdel . . .

Kylan var så pass allvarlig att "en stor del skyndade tillbaka ut i korridorerna för att återtaga sina ytterplagg, hvilket dock lyckades först efter åtskilliga svårigheter med den öftrade betjeningen."

Louise Stjernström som i högstämda ordalag i ett brev till makarna Björns-son beskriver den stora dagen, menar att ”i närvarande stund är väl salongen i nya Teatern vid Blasieholmen, en af de vackraste och bekvämaste i Europa”. Hon skriver i brevet också om allmänhetens uppdrivna intresse inför öppnandet:

Nyfikenheten och intresset för teatern har varit så spändt att oaktadt 14 gr kyla, stodo många hundrade menniskor från aftonen, natten igenom till påföljande förmiddag, utanför teatern, för erhållande af biljetter och mer än hälften stodo der förgäfves.

YTTERARKITEKTUREN

De samtida beskrivningarna av Nya teatern uppehåller sig inte i någon högre grad vid byggnadens exteriörutformning, vilket kan förklaras med att teatern till sin yttre gestalt var föga uppseendeväckande.

Teaterns läge var inte det idealiska för en monumental utformning; de omgivande gatorna var förhållandevis smala, och den sluttande Blasieholmsgatan dit entréfasaden var förlagd uppfattades t o m som bakgata. Huvudfasaden kunde i sin helhet endast betraktas från sidan, och då i kraftig förkortning. Detsamma gällde teaterns långsida utefter Teatergatan. På den motsatta långsidan löpte en brandgata och här var fasaden som samtidigt var brandmur helt oartikulerad och endast genombruten i gatunivå. Teaterns bakre gavelfasad mot Nybroviken var däremot till en början synlig på långt avstånd, men den blev snart förbyggd.

Betingelser för en monumentalbyggnad saknades således i fallet Nya teatern. I stället sökte arkitekten foga in teatern i gaturummet och anpassade därvid sitt formspråk i viss mån till den omgivande hyreshusbebyggelsen. Den kongruens mellan det inre och det yttre som Jacobsson dock tydligt och i det närmaste konsekvent markerat i fasaderna fick därför en mycket återhållsam och något vag formulering. Byggnadens skilda inre delar markerades med murutsprång, takfall och varierande arkitektoniska motiv. Entrédelen med den publika foajén och bostadsvåningen utgjorde en del för sig. Den dolde det bakomliggande salongshuset och dess fasad var som sig bör den rikast utformade.

Långsidan utefter Teatergatan var indelad i fyra partier som vart och ett motsvarades av en invändig rumsfunktion; radkorridorer, det publika trapphuset, skådespelarlogerna och utrymmet motsvarande scenens möjliga förlängning. Över sidofasaden reste sig med sina separata takfall salongshus och



Svenska teatern 1910. SSM.

scenhus. Dessa byggnadsdelar kunde som följd av det korta avståndet emellertid knappast observeras från gatan.

Entresoleringarna redovisades konsekvent i fasaden i form av mellanliggande halvvåningar. Däremot var det främre radtrapphuset, som från murens ytterliv sköt in i byggnadskroppen, helt dolt i exteriören.

Hufvudingången är från Blasieholmsgatan och består af en portik som utgör hufvudsidans midtelparti, och å ömse sidor därom sluttande gångar,

skriver *Stockholms Dagblad* och tillägger:

Denna anordning lär vara nödvändig i följd däraf att hela teatern måste läggas ganska mycket högre än Blasieholmsgatan, för att under scenen skaffa nödigt utrymme åt maskineriet och den vattensjuka marken tillät likväl icke att källare grävdes till större djup än vad nu är verkställt.

Parketten låg således högre än gatunivån, något som man snart av evakueringskäl på alla sätt försökte undgå.

De sluttande gångarna, som i *Aftonbladet* kallats för "trottoirer", var avsedda för publik som kom till fots. De i "åkdon kommande" nådde den täckta portiken rakt framifrån via "breda" trappsteg.

Arrangemanget med den utskjutande portiken och de uteder huset sluttande gångplanen bidrog sannolikt verksamt till att tona ner den nivåskillnad som förelåg mellan fasadens östra och västra del.

Hufvudsidan är föröfrigt ganska enkel men kommer att prydas med byster i nischer av svenska dramatiska författare. Å hörnpartierna lära äfven tvenne stora bildstoder i nischer komma att uppsättas.

Samtliga i *Dagbladet* omnämnda skulpturer kom på plats. Däremot utelämnades en del av den ornamentala utsmyckningen som enligt Jacobssons ritning var planerad. Bl a skulle den översta våningens fönster ha försetts med volutliknande överstycken, krönta av teatermasker. Så skedde inte. Däremot kom motivet till utförande i salongens runda plafond, där det ingick som en del i den ornamentala kompositionen.⁴

De utvändiga ljusarmar för lysgasbelysning som planerades för portikens krönande balustrad, och som även parvis skulle ha placerats mellan foajéns fönster, kom sannolikt ej heller till utförande. Samma sak gäller de relieftavlor som på ritningen pryder muren under nischerna.

✱

Edvard Stjernström avled den 10 februari 1877. Endast i något mer än två år blev det honom förunnat att driva den scen han med betydande ansträngningar fått till stånd. Stjernström hade sedan den 10 juni 1876 varit teaterns ägare.

Louise Stjernström tog vid efter sin makes död och lyckades, under hopande svårigheter, ärofyllt driva teatern i ytterligare två år. I mars 1879 tvingades hon sälja till Henrik Palme, Byggnadsföreningens starke man och Inteckningsbankens skapare.

Teatern hyrdes därefter av Ludvig Josephson i kompani med Victor Holmquist. Holmquist svarade för ekonomin. År 1880 köpte Josephson och Holmquist teatern. Det var ett köp som på sikt kom att undergräva deras ekonomi, trots ett repertoarval som balanserade mellan seriös dramatik och kassastycken.⁵ 1888 ändrades teaterns namn till Svenska teatern, som därefter under en kort tid drevs av en association där bl a skådespelarna August Warberg och Axel Collin ingick. År 1890 såldes Svenska teatern på exekutiv auktion och inropades av tre av Stockholms mest kända finansmän, J W Smitt, Isaak Hirsch och K A Wallenberg.



Svenska teaterns brand 1925, foto Dagens Nyheter. DTM.

Under tiden 21 december 1891–3 juni 1898 spelade Operan på Svenska teatern. Den 6 januari 1892 gav Operan sin första föreställning där och förre operachefen af Edholm besökte då för första gången teaterlokalen på Blasieholmen. Om besöket antecknar han i dagboken:

Vi gå alla på Nya Operan i f d Stjernströms theater ”byggd på en mened vid en bakgata”, och på vilken jag lofvat sal. Calle att aldrig sätta min fot, hvilket löfte jag ärligt hållit//men nu måste ex officio bryta som inspektör öfver theatern. Den var grann men tarflig, och så var äfven Friskyttan som gavs.

Efter opera-eran inköptes teatern av Albert Ranft, som på hösten 1898 kunde öppna med renoverad salong och sannolikt ny ridå i rött. Samtidigt hade Ranft efter Axel Anderbergs ritning låtit inrätta proscenieloger i avantscennens sidor.⁶ Logernas infogande medförde att Södermans skulpturarbeten fick slopas; ”de båda bedagade och sötsurt leende gudinnorna i sina nischer och medaljongerna med de två likadana gubbarna som heta Torsslow och Hjortsberg” avlägsnades således. Karaktäristiken av de södermanska skulpturerna är Georg Nordensvans, och återfinns i hans och Vicke Andréns bok ”Från Stockholms teatrar”, utgiven 1889.

Svenska teatern, som var flaggskeppet i det ranftska teaterimperiet, förstördes i en våldsam brand natten till den 30 juni 1925. Ranft befann sig då sedan en tid i stora ekonomiska svårigheter. Utgången var dock, enligt vissa uppgiftslämnare,⁷ inte given; möjligheter till restituering förelåg. Med branden som påbröd knäcktes emellertid Ranfts ekonomi fullständigt och konkursen var ett faktum.

Brandorsaken har aldrig nöjaktigt kunnat klarläggas.

August Fölsch's brandskyddsregler

1870-talets svenska teaterbyggnader kännetecknas av en ökad skala. Utvecklingen följde trenden på kontinenten. Det gällde att skapa större teaterhus som kunde rymma en större publik, vilket resulterade i förhöjda salonger, men också inte minst att trapphus och kommunikationsleder kom att ta allt större utrymme i anspråk av byggnadens totala volym. Ett ökat publikantal krävde naturligtvis i sig mer utrymme, fler trappor och ytterligare utgångar. Ett normalt växande behov av rymligare kommunikationer löpte emellertid parallellt med en tilltagande oro – ömsevis ökad till skräck – för att råka illa ut vid en eldsvåda. Fasan inför tanken att bli innebränd måste ses som en

stark bidragande orsak till den snabba utvecklingen av kommunikationsutrymmena under 1800-talets andra hälft.

Allt eftersom seklet framskridit hade man fått ökade kunskaper om bränders förlopp och konsekvenser. Snart skulle man inse att enda sättet att undgå manspilla var möjligheten till en snabb utrymning. Skadorna blev efter hand allt större, såväl med avseende på människoliv och personsador som på materiella förluster.

Teaterbränder var en synnerligen bister realitet för publiken under 1800-talet. I sammanhanget har därför den tyske arkitekten August Fölsch's skrift "Theaterbrände und die zur Verhütung derselben erforderlichen Schutzmassregeln", utgiven 1878 stort intresse. Här finner man nämligen tidens åsikter och erfarenheter i brandfrågor summerade. Här förekommer även föreskrifter för en teaters anordnande, som sannolikt fick stor betydelse för den fortsatta utvecklingen. Fölsch's åsikter och rekommendationer var för övrigt vitt spridda i arkitektkretsar redan vid decenniets början, bl a genom ett år 1871 publicerat föredrag i ämnet.¹

Fölsch inleder sitt arbete med en världsomfattande kronologisk förteckning över nedbrunna teaterhus. Den visar mycket klart att antalet bränder fr o m 1800-talets mitt ökade i allt snabbare takt. Mellan åren 1843 och 1850 brann 43 teatrar ner till grunden, mellan 1851 och 1860 67 stycken och under perioden 1861 till 1870 hade antalet stigit till 97.

Av förteckningens uppgifter framgår även att brändernas vådor blivit mer och mer omfattande och allt fler människor fått sätta livet till.

Fölsch påvisar att införandet av gasljus på ett ödesdigert sätt bidragit till att öka brandriskerna. Gasen var ofta direkt eller indirekt orsaken till den stora stegringen av antalet bränder. Han citerar i sammanhanget en Berlin-tidning där man redan 1847, då lysgasen ännu var en förhållandevis ny företeelse, kunde läsa att gasbelysning på teatern på grund av sin stora brandfarlighet borde förbjudas; man klagade för övrigt också över gasens bländande sken, dess ohyggliga hetta och stank. Till tidningens rekommendation kan emellertid Fölsch endast resignerat kommentera att

die anfangs ungewohnte Helle ist jetzt allgemeines Bedürfniss, ja für Bühnenzwecke eine Notwendigkeit geworden.

Gasen har kommit för att stanna och teaterbränder måste tas med i beräkningen; man har helt enkelt att inrätta sig därefter.

Kommunikationsvägarnas utformning och belägenhet är av central betydelse om människoliv skall kunna räddas i händelse av brand. Vid en evaku-

ering måste man emellertid även ta hänsyn till hur en människomassa reagerar i paniksituationer. För Fölsch är panikrusning ett begrepp. Han framhåller att panik kan uppstå utan att verklig fara föreligger, och att den rusning som då blir följden, kan få ödesdiga konsekvenser. Man bör söka förebygga att panik uppstår, men måste alltid räkna med den. Utrymningsvägarna måste fungera även för människor som inte är mottagliga för förnuftsskäl. Det är då avgörande att vägarna är tillräckligt rymliga och att det finns särskilda kommunikationer för teatersalongens olika delar. Teaterbyggnaden skall vidare ha utgångar åt alla håll så att varje publikdel når direkt ut i det fria på kortast möjliga väg.

Ju fler utgångar det finns, ju bredare kommunikationsvägarna är, desto bättre. En tumregel är att det måste finnas minst två utgångar för 300 personer och för 500 minst tre. Kan en teaterlokal inte utrymmas på mellan fyra och fyra och en halv minut måste, menar Fölsch, åtgärder omedelbart vidtagas.

Vägarna ut från åskådarrummet får inte belamras, speciellt viktigt är det att inga prångartade utrymmen ingår i utrymningsvägen. En aldrig så svag indragning av vägens bredd kan medföra ödesdiger stockning. Om möjligt skall utrymningsvägen kontinuerligt vidgas. Alla dörrar skall utan undantag öppnas utåt.

Scengolvet bör läggas till sådan nivå att parkettpubliken kan nå gatan utan att behöva gå i trappor. När det gäller smärre nivåskillnader är lutande plan att föredra framför trappsteg eftersom trappsteg ökar risken för snubbling. Till raderna kan trappor naturligtvis inte undvikas. Dessa måste emellertid ha tätt placerade vilplan för att trycket från nedrusande människomassor skall kunna hejdas. På varje sida om trappan skall finnas kraftiga ledstänger. Ofta behövs även en ledstång i trapploppets mitt.

Galleritrapporna, dvs de som leder högst upp, måste ägnas den största omsorgen. Här har vi nämligen teaterbyggnadens mest sårbara punkt. Galleritrapporna är, framhåller Fölsch, ofta illa disponerade och utformade så att den publik de är avsedda för är dömd till undergång om panik skulle uppstå. I detta sammanhang är spiraltrappor en direkt dödsfälla. Stegen närmast trappspindeln är mycket smala, och då trappan fylls av människor, som obevekligt pressar på, kommer de som står innerst ofelbart att tappa fotfästet och falla. Stockning blir den omedelbara följden och därmed är kommunikationen ohjälpligt bruten.

Man bör även anlägga nödutgångar, dvs utgångar som normalt inte kommer till användning, vilket betyder att man inte får inskränka antalet ordinarie kommunikationsleder och utgångar.

Eftersom de flesta bränder uppstår inom scenområdet bör nöd- eller reservutgångar inte förläggas mot skiljemuren mellan scen och salong. Publiken går nämligen inte frivilligt åt ett håll där det brinner, även om trapphuset i fråga – som följd av rätt konstruktion – vore brandfritt. Av erfarenhet vet vi emellertid också, tillägger Fölsch, att reservutgångar i det avgörande ögonblicket sällan kommer till användning. Att så inte sker kan bero på att publiken inte känner till dem. Men det kan också ha att göra med att människan vid fara instinktivt söker sig ut samma väg som hon kom in.

För scenpersonalens säkerhet måste brandsäkra korridorer anläggas mellan scenhuset och skådespelarlogerna. Vidare måste trapphus inom egna bärande murar finnas på varje sida om scenen. Dessa skall leda från scenvinden ner till markplanet och ha direkt utgång i det fria. Så länge sådana anordningar inte föreligger befinner sig scenpersonalen i konstant livsfara.

Fölsch ger även preciserade anvisningar om hur en teater skall byggas, och hans föreskrifter därvidlag har sannolikt haft stor betydelse för skilda länders byggnadslagstiftning.

Från varandra åtskilda, tillräckligt rymliga och symmetriskt anlagda kommunikationsvägar är av grundläggande betydelse om en tillräckligt snabb evakuering skall kunna genomföras. Trapporna skall ha raka lopp med tätt placerade vilplan och de skall omges av egna bärande murar. Överhuvud skall man sträva efter att innefatta så många utrymmen som möjligt inom bärande murar. Då blir konstruktionen mer motståndskraftig och en eventuell instörtning får en begränsad verkan.

Betydelsen av att skilda funktionsutrymmen isoleras från varandra betonas således här mycket starkt. Vi kan konstatera att detta önskemål, eller i det här sammanhanget denna konstruktiva nödvändighet, sammanfaller med och förstärker den tendens till interiöravspegling i exteriören som allmänt karaktäriserar tidens arkitekturuppfattning.

Som föredömliga exempel på god planlösning och då speciellt på kommunikationsområdet framhåller Fölsch operabyggnaderna i Wien och Paris. Planritningar till dessa båda teaterhus ingår som bilaga i verket.

Mönsterbyggnader på kontinenten

De båda teatrar – operahusen i Wien och Paris – vars planer August Fölsch lanserar som föredömliga, intar vid sidan av Sempers första Hovteater i Dresden en central ställning som mönsterbildare för teaterbyggnaden under



Salongen i Wienoperan före förstörelsen under andra världskriget. DTM.

1800-talet. Också Nordensvan betonar dessa byggnader i den ordknappa men koncisa sammanfattning av viktiga etapper i teaterbyggnadens utveckling som han formulerade 1898:

Med Dresdens opera hade Semper krossat Kolumbiägget och gifvit normen för den nuvarande teaterbyggnaden, i operan i Wien utvecklade sedan van der Nüll och Siccardsburg det gifna uppslaget, Garnier förde idén vidare fram i sin opera i Paris och öfveralt i världen byggas nu teatrar efter detta samma system. Dess grund är att byggnadens inre skall bestämma dess yttre form.²

Ur Fölsch synvinkel däremot, var den år 1869 nedbrunna Dresden-teatern inte längre intressant. Även om denna teaters planlösningssystem hade varit utgångspunkten för den nödvändiga anpassningen till än mer förstörade och komplicerade rums- och kommunikationssystem, kunde denna epokgörande byggnad ej längre rekommenderas såsom efterföljansvärd. Den hade nämligen haft undermåligt utformade trappor till tredje raden och galleriet; prångartade och svängda trapplopp, indragna i byggnadskroppen, ledde till de övre regionerna. Teatern hade således i detta avseende uppvisat ett tillstånd som nu var helt oacceptabelt.

Låt oss så se litet närmare på 1870-talets nyaste teaterhus – operabyggena i Wien och Paris – vilkas betydelse för den fortsatta utvecklingen skulle bli

högst väsentlig. Redan under 70-talet kan man spåra inflytande därifrån också i teaterbyggnader ritade av svenska arkitekter.

De båda operahusen koncipierades ungefär samtidigt och bägge var resultat av pristävlingar utlysta under året 1860. Grundstenen till Wien-operan lades 1863 och invigningen ägde rum 1869.

Charles Garnier, som fick första pris efter en andra tävlingsomgång, anställdes som arkitekt för Paris-operan 1861. Byggnadsförloppet blev mödosamt och krigstillstånd fördröjde ytterligare teaterns fullbordan. Först 1875 kunde invigningen äga rum.

För Wien-operans båda arkitekter; Edouard van der Nüll, som representerade det rent konstnärliga, och August Siccard von Siccardsburg, som i främsta rummet var konstruktör, blev bygget ett sorgebarn. Ingen av upphovsmännen skulle få uppleva sin skapelses fullbordan.

Byggnaderna har blivit mycket omskrivna, i synnerhet Paris-operan.³ Wien-operan har framförallt beundrats för sin sinnrika planlösning och för sin rika, men förnämt diskreta, utsmyckning. Däremot har man haft invändningar mot dess yttre, som beskyllts för monotoni och oriktigt avvägda proportioner.

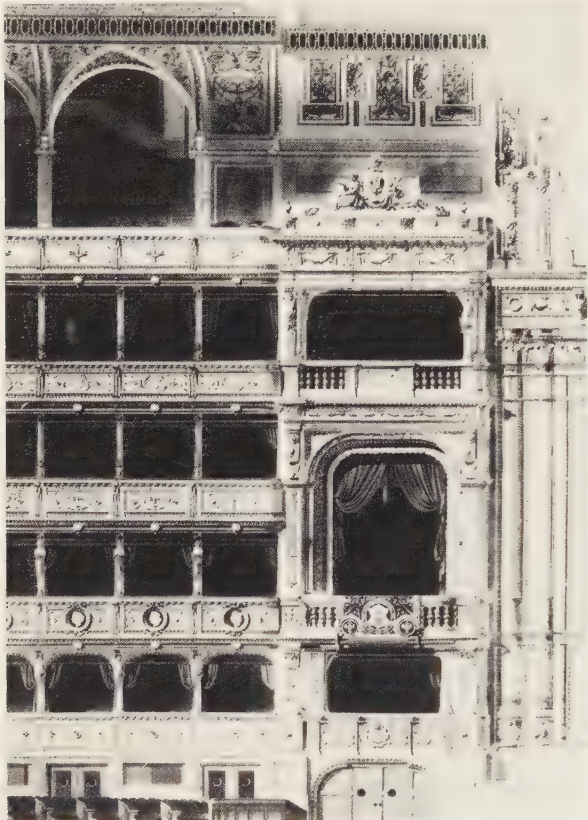
Paris-operan har veterligen aldrig kritiserats för brist på storslagenhet och monumentalitet. I gengäld har klander rests mot dess utsmyckning som ansetts vara både inkonsekvent i val av motiv och kraftigt överlastad.

Von Siccardsburg framhåller i en i *Allgemeine Bauzeitung*⁴ postumt publicerad beskrivning av Wien-operans arkitektur, att åskådarrummet i storleksordning befinner sig emellan Fenice i Venedig och La Scala i Milano och han tillfogar:

Er [åskådarrummet] stimmt auch in seiner Anordnung mit diesen überein da er weder vorspringende Balkons noch ein unter der erste Galerie zurücktretendes Parterre hat, sondern den Charakter eines Logenhauses trägt ...

Men salongen är dock överlägsen sina italienska förebilder i akustiskt avseende, menar han, och den har vidare den angenäma fördelen att från parterr kunna överblickas i sin helhet.

Åskådarrummet efterbildar och jämförs således uttryckligen med den italienska offentliga 1700-talsteatern. Däremot nämner von Siccardsburg intet om salongens kanske mest iögonfallande arkitektoniska grepp, nämligen takkonstruktionen, som knappast är representativ för den offentliga settecento-teatern eller för teatersalonger överhuvud.⁵ Från år 1885 finns emellertid en uttömmande beskrivning av salongstaket. Vid den tidpunkten hade Wien-



*Wienoperan, proscenievalvet
och raderna, ur Das KK Hof-
Opernhaus in Wien, Wien
1888.*

operans takkonstruktion efterbildats i en rad nybyggda teatrar, bl a också av Jacobsson i Nya teatern. I praktutgåvan "Das KK Hof-Opernhaus in Wien" utgiven detta år, heter det bl a:

Im IV. Rang erhebt sich hinter der Logenflucht eine Reihe freier Stützen, die in weiten Bögen sich verbinden und auf die der Plafond des Saals mit Pendentifs im Bogen sich herabsenkt.

Dieser freie Ausgang mit den leichten Bögen nach oben, gibt dem ganzen Raum ein luftiges und weites Gepräge.

Här påpekas även att plafonden, som begränsas av arkadstöden, når ända ut till åskådarrummets yttermur. Publiken här uppe befann sig således, mot vanligheten, inom salongens rumsbildande element. Motsatsen till detta sätt att konstruera en salong finner man i

jene italienischen Theater, wo die Logenwand bis zur Decke hinaufreicht und ebenso jene, wo die Decke über und hinter der letzten Galleri ihr unsichtbares Auflager findet.

Även i Nya teatern på Blasieholmen satt den översta radens publik inom det rumsbildande elementet, med undantag dock för dem som hade sin plats i det bakom arkaden insprängda fondgalleriet. Wien-operan hade också ett in-

sprängt fondgalleri, men det var förlagt till raden under. Därmed inkräktade det inte på takkonstruktionen och dess bärande idé, som ju bygger på en önskan att samordna rummets arkitektoniskt betonade avgränsning med den verkliga.

Med avseende på Wien-operans yttre gestaltning har von Siccardsburg inte särskilt mycket att meddela. I den postumt publicerade beskrivningen heter det:

Die Façaden sind im Renaissance-Bogenstyle gehalten, dessen Wesen in einer harmonischen Verknüpfung der vertikalen Linien mit den horizontalen besteht.

Därpå följer en beskrivning av de rundbågiga muröppningarnas form:

Im obenerdigen Geschosse reihen sich die Oeffnungen, nach elliptischer Form mehr gedruckt überwölbt, aneinander, um dieses Geschoss als Unterbau für die mächtige, im vollen Halbkreise überwölbte Arkadenstellung der ersten Stockwerkes zu charakterisieren.



Wienoperan, ur Das KK Hof-Opernhaus, Wien 1888.

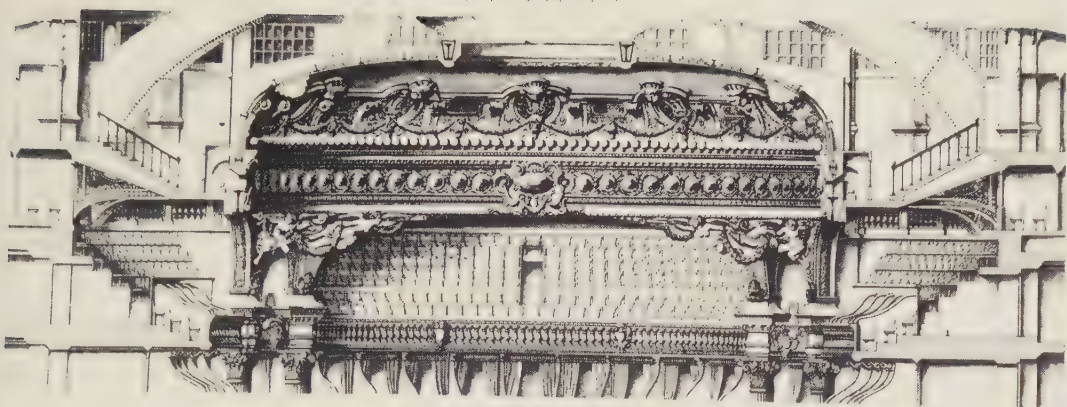
I tävlingsprogrammet 1860 för en ny opera i Paris påbjöds att åskådarrummet skulle utformas efter den opera som då var i bruk, nämligen den av François Debret år 1821 uppförda teatern vid rue Le Pelletier. "Salle Lepelletier", som den även kallades, ersatte Théâtre des Arts som operascen. Théâtre des Arts i sin tur hade uppförts på privat initiativ år 1791 efter ritningar av Victor Louis. Denna teater blev säte för den franska operan mellan 1794 och 1820. Vid dess stängning beslöts emellertid att dess åskådarrum skulle återuppstå. Debret fick således återskapa den louiska salongen i sin egen byggnad; en rad av Théâtre des Arts nedmonterade arkitekturelement återanvändes dessutom.⁶

Att Garnier i den nya operans åskådarrum tillämpade den för Victor Louis karaktäristiska konstruktionen – redan då starkt förknippad med fransk teatertradition – har alltså sin naturliga förklaring. Även för byggnaden i övrigt hade Garnier som utgångspunkt att låta arkitektoniska motiv som kunde betecknas som nationellt franska komma till användning. Han har också själv i skilda sammanhang pekat ut sina förebilder. I operans exteriör återfinns motiv hämtade bl a från Lescot, Levau och Perrault, medan Victor Louis och franskt 1700-tal huvudsakligen återfinns i det inre.

Vid gestaltningen av Paris-operan kom Garnier att använda arkitektoniska former och motiv i aldrig tidigare skådade kombinationer. För denna, som många ansåg otillbörliga, frihet blev han även hårt kritiserad. Den mer sakligt betingade kritiken vände sig huvudsakligen mot att det i en teater tillämpades motiv som utvecklingsmässigt och av tradition förknippades med en annan typ av byggnad. Att upprepa eller anknyta till Victor Louis i en teatersalong var vällovligt. Men att i en teaterbyggnad använda element hämtade från Louvren och Garde Meuble var ett felgrepp. Arkitekten F J Duban, medlem i operabyggnadens granskningskommitté, yttrade år 1861 bl a:

Enfin nous exprimons l'opinion que, si un grand développement de splendeur architecturale doit indiquer la destination du lieu, les éléments n'en doivent pas être empruntés à tel autre édifice de destination diverse, mais indiquer au contraire la destination spéciale de l'opéra par un caractère déterminé.⁷

Om man tillämpar Dubans synsätt på Wien-operans arkitektur kan måhända en liknande invändning resas mot åskådarrummets takkonstruktion, eftersom de motiv som förekommer där snarare kan förknippas med wienska barockpalats, t ex Hildebrands Belvedere, än med teatersalonger. I gengäld var det däremot lovvärt att söka sin förebild i den italienska logeteatern; motiven överensstämmer, naturligt nog, med byggnadens art. Men dessutom



Galleri och plafond i Parisoperan, gravyr ur Charles Garnier: *Le nouvel Opéra de Paris*. Paris 1880.

talade nationellt historiska skäl för ett sådant val. Till skillnad från operakonsten i Frankrike, som snart utvecklade sin egen nationella stil, var och förblev österrikisk opera, alltsedan 1600-talet och scenografen – arkitekten Burnacinis dagar nära lierad med den italienska operan.

Nationella skäl kan således även motivera tillämpningen av den italienska logeaterns former. Också i Wien-operans exteriör satte fosterländsk betingade arkitektoniska motiv sin prägel; den "Renaissance-Bogenstyle" som där applicerades torde de båda arkitekterna ha hämtat från det berömda slottet i Heidelberg, medan takformen inspirerats av det med Österrike nära befryndade Venetiens medeltida rådhus genom Palladios förmedling.

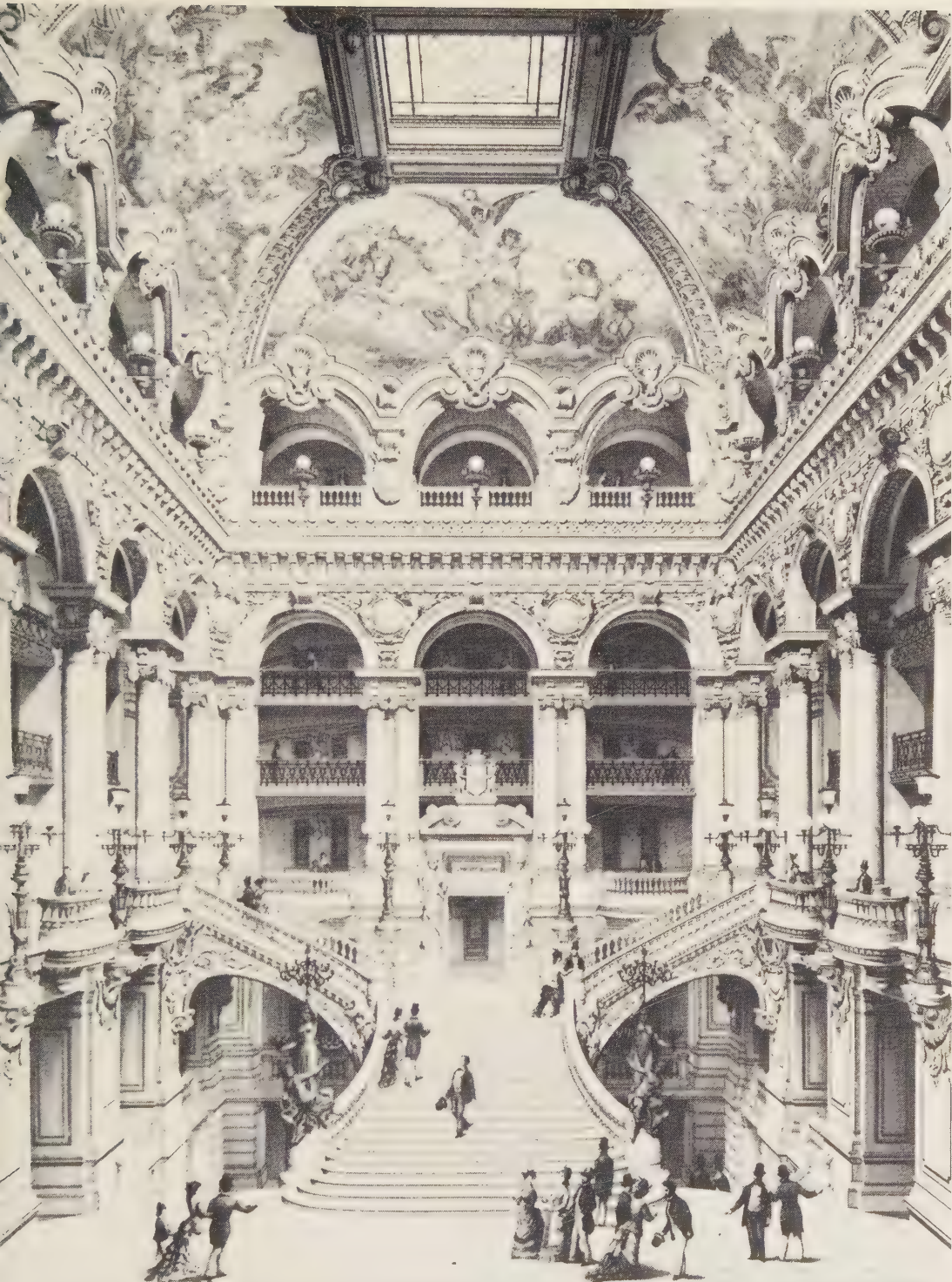
Ett ökat bruk av det egna landets nationella formförråd inom den klassiska arkitekturens gränser är ett drag som kännetecknar kontinentens teaterbyggnader efter 1860-talets slut. En motsvarande tillämpning av nationella motiv i det svenska materialet förekommer knappast uttalat förrän med Axel Anderberg och Stockholms-operan, vars exteriör uppvisar långods från både Tessin och Adelcrantz. Vill vi se nationella mönster komma till användning i åskådarrummen får vi dock vänta till 1900-talets början, då Fredrik Lilljekvist i sina Dramaten-interiörer tydligt anknyter till såväl gustaviansk slottsarkitektur som till Palmstedt och dennes teaterbyggnadsprojekt.

När Stjernström och Jacobsson på 1870-talet i Nya teatern ville ge uttryck åt nationella tankar fick det ske med hjälp av porträtt av svenska skådespelare och dramatiker, vilka inlemmades som dekorativa element i en i övrigt allmänt europeiserad, klassisk motivflora. Som stämningsskapare i nationell riktning torde dock den blå-gula ridån kunna uppfattas.

Såväl Stjernström som Jacobsson var väl förtrogna med staden Wien där båda vistats under såväl längre som kortare perioder.⁸ Att Jacobsson på ort och ställe kunnat studera Wien-operan förefaller höjt över allt tvivel. Ventilationssystemet med sonnenbrenner-effekten utformades på samma sätt i Nya teatern som i Wien-operan. Man kan även peka på andra funktionella drag som är gemensamma för de båda byggnaderna. Framförallt är det dock salongens takkonstruktion som binder Jacobsson vid Wien-operan.

Detta för teatersalonger nya motiv som van der Nüll och von Siccardsburg lanserade skulle ofta komma att upprepas under den återstående delen av seklet. Det blev i det närmaste skolbildande inom germanskt område och kom därmed att stå i motsatsförhållande till det franska systemet som utgick från Louis/Garnier.

Hur såg man då på Garnier och dennes verksamhet i Sverige under 1870-talet? Paris-operan presenterades i *Ny illustrerad tidning* 1875 i en relativ lång artikel med illustrationer. Den är genomgående berömmande, dock



Stora trapphuset i Parisoperan, gravyr ur Charles Garnier, Le nouvel Opéra de Paris. Paris 1880.

förefaller uppskattningen av ”denna storartade frukt af vår tids byggnads-konst” emellanåt parad med en viss reservation.

Om entréfasaden kan man bl a läsa:

Det är således en glad, präktig och rik hufvudsida, men kanske något öfverlastad med prydnader. Detsamma torde kunna sägas om den stora domen, som höjer sig öfver midten af byggnaden och under vilken salongen är belägen, samt äfven om de mindre domerna.

Paris-operans trapphus däremot röner endast lovord:

Den stora monumentala trappuppgången är kanske det vackraste af allt Garnier skapat. Trappan delar sig i två svängda uppgångar, som med den elegantaste form i böjningen föra till förstugan i första våningen, dvs till fauteuils d'orchestre (parkett) baignoires (parkettlogerna) och sedan till första raden. På tre sidor af denna trappa synas fyra raders förstugallerier, hvarifrån man har utsigt öfver hela uppgången och det eleganta folkhvimlet nyss före och nyss efter en föreställning, ett skådespel för sig och ingalunda af ringa intresse.

Om salongen heter det:

Oaktadt den nästan öfverdådiga förgyllningen, tyckes ingenting dock skrikande eller öfverlastadt i orneringen.⁹

Med avseende på byggnadens exteriör framhåller artikelförfattaren att

operahusets yttre på ett tydligt sätt gifver tillkänna sitt ändamål och lemnar redan på afstånd en föreställning om de tre stora afdelningarna i det inre: försalarne, salongen och skådebanan.

Efter ett beklagande över att byggnaden blivit kringbyggd av mycket stora hus påpekas att platsen som teatern upptar

dock är så stor och byggnaden så kolossal att den ingalunda ser så tryckt ut, som t ex den nya kejsrerliga operan i Wien, hvilken ohjelpigt lider av de stora husen i grannskapet.

Skribenten kan också avslöja att Garnier under byggnadstidens många avbrott ofta givit sig ut på resor.

Så har han ofta återsett Italien och en gång äfven besökt Stockholm och Scholander.



Operan i Paris, vykort omkring 1920. DTM.

Slutligen påtalas i artikeln att Garnier gjort sig fördelaktigt känd även som författare.

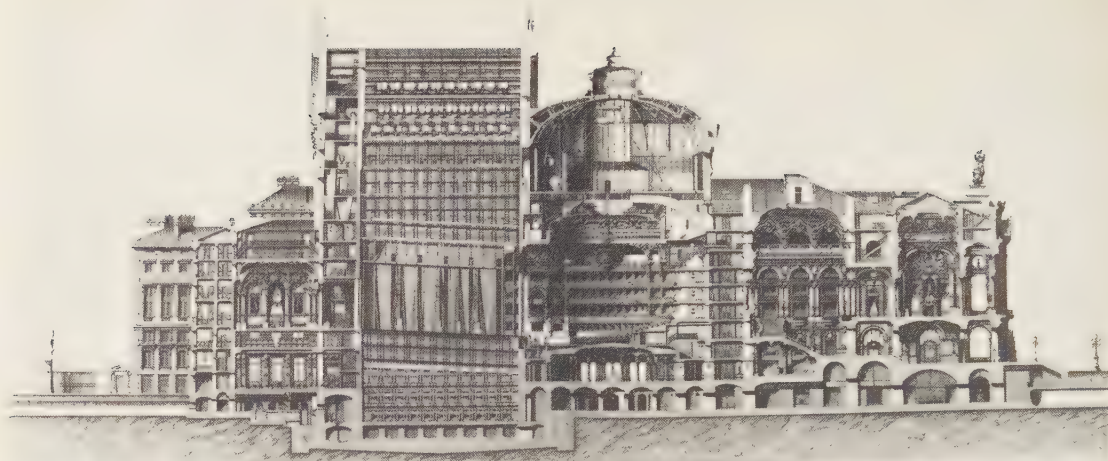
Hans afhandling om *teatern* [Le Théâtre, Paris 1871] säges vara oundgänglig för hvarje arkitekt inom detta fack af byggnadskonsten.

Det i förbigående omtalade Sverige-besöket ägde rum 1870 vilket framgår av den bevarade korrespondensen mellan Garnier och Scholander. Där kan man för övrigt också ta del av detaljerna kring resan. De båda arkitekterna, som lärt känna varandra under gemensamma studieår hos arkitekten Lebas, var av tonen i breven att döma förenade i en förtrolig vänskap.

I ett brev till Garnier daterat i augusti 1871 ger Scholander en karaktäristik av sin vän och dennes arkitektur, som i detta sammanhang har sitt avgjorda intresse, genom att vara formulerad av en samtida svensk arkitektauktoritet med stort inflytande på nationens konstliv.¹

Scholander som då just studerat den i det närmaste fullbordade Paris-operan på fotografier, hade i ett tidigare brev från Garnier fått reda på det allvarliga hot om förstörelse som byggnaden var utsatt för i samband med krigstillståndet och upplöppen under Pariskommunen.

Liksom senare i *Ny illustrerad tidning* liknas operan i brevet vid en frukt; en glansfull och skimrande sådan på det träd som ett stort folks civilisation utgör. Och Scholander, som förefaller att väl behärska fransk retorik, uttrycker sin bestörtning över den förlust som mänskligheten skulle lida om denna byggnad förstördes; detta verk som genom sin rika arkitektur och sitt överflöd av arkitektoniska former är ett så värtaligt uttryck för just freden och detta livets goda. Dess arkitektur har alstrats ur ett moget och högt utvecklat konstförstånd, fortsätter Scholander, vilket i sin tur är ett resultat



Parisoperan, längdsektion, gravyr ur Garnier, Le nouvel Opéra de Paris. Paris 1860.

av fördjupade studier inom forntida stora kulturers skönhetsvärden och mångfald av former; former som arkitekten idag, framhåller Scholander vidare, är i sin fulla rätt att använda sig av. Tack vare den andens frihet som numera råder behöver arkitekten inte vara rädd för att blanda motiven, inom den formvärld som de antika stilarna med sina avläggare och förgreningar erbjuder. Där vi andra vanliga stackare, tillägger Scholander slutligen, endast skulle se svårigheter, där har Garnier tack vare sitt geni och sin fördomsfrihet som om det vore en lek kunnat prestera fungerande lösningar.

Konstvetenskaplig forskning har dock framhållit att Scholander i själva verket, i likhet med Semper,² fann Garniers operabyggnad representera en manieristisk överdrift. Stöd för ett sådant antagande finner man bland Scholanders egna uttalanden, och speciellt tydligt uttrycker han sig i ett brev till arkitekten Claes Grundström 1877, där det om Paris-operan heter:

för mycket är för mycket och detaljskönhet hjälper ej en felaktig hufvudanordning. Bygnaden är en bild af tiden då den uppfördes, praktfull demimonde, voila tout.

Att Scholander fann Paris-operan överlastad eller ologisk i val av motiv är en sak, att han skulle ha något att invända mot dess "hufvudanordning" är däremot svårare att förstå. När Scholander 1863 i Paris haft tillfälle att studera Garniers byggnad i modell antecknade han i sin resedagbok:

Den var superb och visade tydligt och klart i det yttre alla användningens skilda dispositioner.

Kanske kan man sammanfatta med att säga att Scholanders inställning till Garniers arkitektur var ambivalent och att den ändrades under årens gång. År 1876, således året innan brevet till Grundström skrevs, hade han emellertid i egenskap av jurymedlem tillsammans med Edvard Stjernström och stadsarki-

tekten Spiring varit med om att ge första pris till ett i hög grad Garnierinspirerat förslag till ny teater i Gävle.

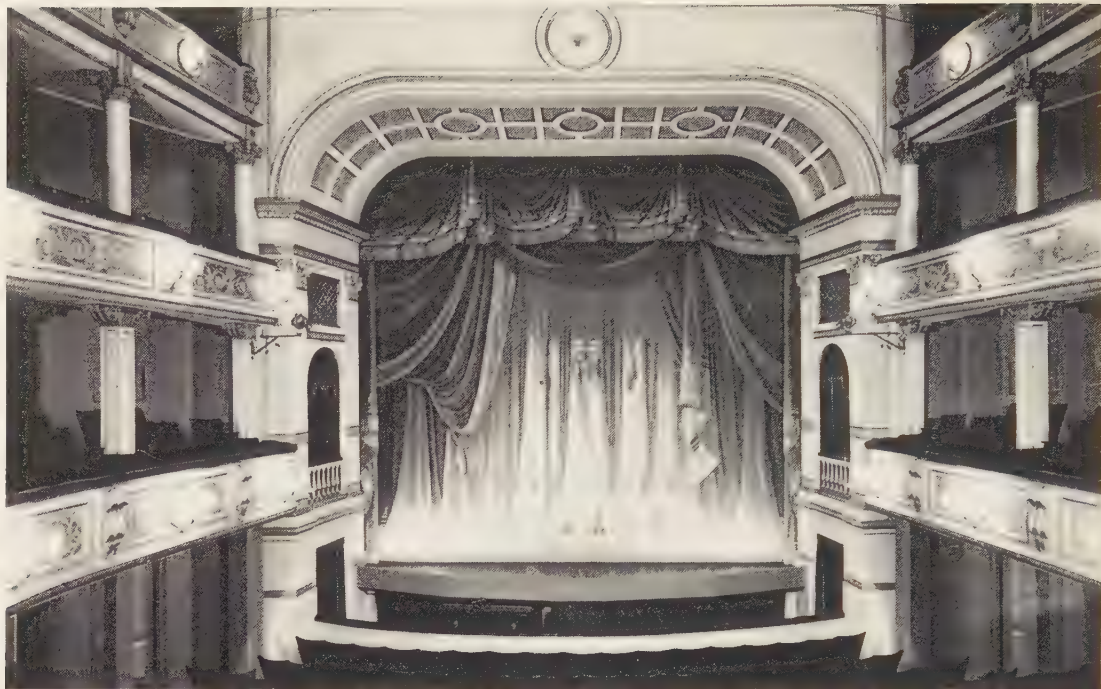
Förste pristagaren var Axel Fredrik Nyström, elev till Scholander och tillika dennes sväger och kusin. Nyström hade inbjudits att tävla tillsammans med F G A Dahl och Ernst Jacobsson.³

Gävles Nya teater, invigd 1878, som ifråga om volym och komplicerade funktioner naturligtvis inte kan jämföras med Paris-operan, följer dock just till sin huvudanordning denna byggnad mycket nära. Man kan här peka på rent gestaltungsmissiga drag som överensstämmer med Garniers skapelse. Nyström har emellertid också applicerat vissa detaljmotiv som direkt för Paris-operan i tankarna.

✱

I det föregående har visats hur utvecklingen mot en allt större kongruens mellan interiör- och exteriörarkitektur inleddes under 1850-talet för att ytterligare fortskrida under 1860-talet. Förloppet fulländade skede uppnåddes under 1870-talet; den grad av fri arkitekturgestaltning som då rådde var en förutsättning för 1880- och 90-talens allt voluminösare teaterhus. Redan i den av Emil Langlet ritade teatern i Drammen, uppförd 1869, var sammanvävnaden av interiör och exteriör långt gången, något som tydligt framgår vid en jämförelse med den tio år äldre Göteborgs-teatern. Teatern i Drammen uppvisar för övrigt markanta överensstämmelser med Törnquists Djurgårds-teater vad gäller planlösning och uppbyggnad. Däremot är Drammen-teaterns arkitektoniska karaktär en helt annan. Langlets teater präglas av solennitet och värdighet – det gäller även åskådarrummet – och man tycker sig här förnimma en återklang av denne arkitekts stora intresse för kyrkoarkitektur, sådant det manifesteras i en rad originella centralkyrkor. Samtidigt som Langlet i och för sig har undvikit sådana arkitektoniska motiv som direkt anspelar på sakral byggnadskonst har han givit sin teaterbyggnad en klart centraliserad tendens. Runt den dominerande mittpunkt som scen och salong utgör formerar sig övriga i det yttre tydligt redovisade enskilda rumselement som förstuga, foajé, hörnrum, längsgående korridor och trapphus på samma sätt som diverse biutrymmen grupperar sig runt predikorummet i Langlets centralkyrkor.

I Nya teatern på Blasieholmen var förutsättningarna för en fri arkitekturgestaltning inte densamma som för teatern i Drammen. Nya teatern låg som vi redan har konstaterat insprängd i gatubebyggelsen. Hänsynen till gatans egen rumsbildning, som i detta fall huvudsakligen innebar en anpassning till



Teatern i Drammen. Ridån, samtida med byggnaden, är målad av Herman Müller, Stockholm, foto omkring 1960. Drammens museum.



Teatern i Drammen, foto omkring 1960. Drammens museum.

omgivande hyreshusbebyggelse, tillät inte större murutsprång, utan krävde raka fasader med någorlunda jämnt fördelade fönsteraxlar. Byggnaden hade emellertid en för en teater originell entré- och huvudfasad, vars utformning knappast bottnade i ett hänsynstagande till omgivande bebyggelse. Av fasadens tre ingångsdörrar framhävdes endast den mittersta; Jacobsson frångick således den för teaterfasader sedvanliga mittmarkeringen över tre fönsteraxlar. Huvudvåningen med underliggande mezzanin betonade i stället fasadens hela bredd. Fasadens sammansättning följde nära ett palladianskt schema och påminde därigenom om Skandinaviska Kreditaktiebolagets byggnad vid Storkyrkobrinken som stod färdig 1876.

Med Nyströms Gävle-teater kommer däremot mycket av vad som karaktäriserar 1870-talets teaterbyggnadsideal till uttryck utan kompromisser. Arkitekten har här inte behövt ta hänsyn till omgivande bebyggelse eller till en begränsad tomtyta. Gävle-teatern ligger fritt mitt i en bred esplanad, där träd och planteringar med fontänanläggning samverkar till en monumental helhet.



Teatern i Drammen, foto från 1800-talets slut. Drammens museum.



Teatern i Gävle före restaureringen på 1950-talet. Foto Carl Larsson, Gävle.

Omgivningen är således den idealiska såväl ur estetisk-kompositionell synpunkt som med avseende på säkerhetsförhållandena i händelse av brand. Lövträdsplanteringar hade nämligen visat sig vara utmärkta brandskärmar och i 1874 års byggnadsstadga rekommenderas därför anläggandet av esplanader. Axel Fredrik Nyström har komponerat sin teater helt med utgångspunkt från interiörens olika rumsenheter, som i stor utsträckning åtskiljes av egna bärande murar. Byggnadens främre, framskjutande parti med förstuga och ovanliggande foajé är sammanfogad med den publika trapphusdelen, som i sin tur fogas samman med salongshuset och omgivande korridorsystem med avskilda, sekundära trapphus. Salongshuset är sammanfogad med scenhuset, till vars baksida en utbyggnad för de sceniska biutrymmena ansluter sig. I det yttre är de till funktion och format starkt åtskilda rumsenheterna samkomponerade till en väl avvägd helhet, där symmetrin härskar oinskränkt. Takfall och utsprång skänker byggnadskroppen en rikt varierad kontur utan att någon dynamik i barockens mening förekommer. Scenhuset dominerar genom sin höjd, därefter kommer det runda salongstaket med en dekorativt utformad ventilationstrumma som krön. Entrésidans rika arkitektoniska utsmyckning står i paritet med de innanförliggande utrymmenas

representativa karaktär. Övriga murar pryds bl a av rusticingar och horisontalt löpande band. De har således en återhållsam dekorativ artikulering som svarar mot utrymmenas mera nyttobetonade funktioner. De gestaltningensmässiga överensstämmelserna med Paris-operan är påfallande. Att Garniers "afhandling" *Le Théâtre*, "oundgänglig för hvarje arkitekt inom detta fack af byggnadskonsten" ivrigt studerats också av Nyström förefaller översägligt.



Teatern i Gävle. Fredrik A Nyström, fasadritning daterad 1876. Byggnadsnämndens arkiv, Gävle.

1880-talet

Georg Nordensvan betecknar i sitt verk "Svensk teater" 80-talet som en ny orostid. Omdömet gäller i första hand de kungliga teatrarna som under decenniet genomgick en rad svåra kriser.⁴ Årtiondet var emellertid överhuvud inom flera områden, både ekonomiska och politiska, en tid av djupgående kristillstånd.

Den fortskridande urbaniseringen hade lett till att de sociala problemen alltmer koncentrerats till städerna. Arbetarrörelsen började organiseras, socialistiska tidningar grundades och den sociala och politiska medvetenheten stärktes. Detta innebar, framhåller Richardsson i sin analys av epoken i "Oscarisk teaterpolitik", inte endast att den sociala spänningen skärpts utan också ändrat karaktär och att nytt bränsle tillfördes teaterdebatten, som i fråga om de kungliga teatrarnas vara eller icke vara skulle ställas på sin spets.

Den europeiska jordbrukskrisen dominerade annars bland 80-talets problem. Den ledde här till en protektionistisk tullpolitik som slog igenom 1888. Jordbrukskrisen var betydligt allvarligare än man tidigare räknat med och



Mosebacke etablissemang öppnade den 15 oktober 1887. Anläggningens varieté-salong genomgick en del förändringar och ombyggnader under årens lopp. Lokaler revs 1939. SSM.



Hr Stockholm:

Ja, nu det annonseras om tusen nöjen här,
hvarenda gata nästan till en teater bär.

Jag lyrisk och dramatisk så kallad skåpmat har —
de kungliga teatrar pro primo finnas kvar.

Och pro sekundo »Nyan», ett tempel, ljust och stort,
som ligger så förträffligt vid Beskows kyrkoport!

På Mosebackes höjder jag har min *Södra scen*.
Straxt nedanför densamma är fröjd »bland hvita ben».

På *Vasa-, Folk- och Kungsholmsteatern*, som jag ser,
är äfven luft i luckan. Man glada pjäser ger.

Så har jag *Scen-salen*, och *Blanchs* och *Berns' salong*;
ja, snart det konserteras, jag tror, i hvarje präng.

Thalis, hon mig lockar, det kan man väl förstå;
men o, I nio musen, hvarthän skall nu jag gå?!

Ej öfverallt jag mäktar i qväll att vara med,
om ock jag skulle springa galoscherna ur led.

Och se, jag är för resten helt pank, det är besatt;
jag nyss till kronohjörnen betelade min skatt.

En krona, liksom kongen, det har jag ändock än;
men säg, hvar skall hon verlas, hvar skall jag offra den?

Jo, tyst, jag går till »opris», o, stolta hufvudstad:
»i våningen inunder» är qvällen alltid glad.

Der tar jag mig en toddy, så röd och gul som guld;
jag sedan lycklig somnar, trots all min synd och skuld.

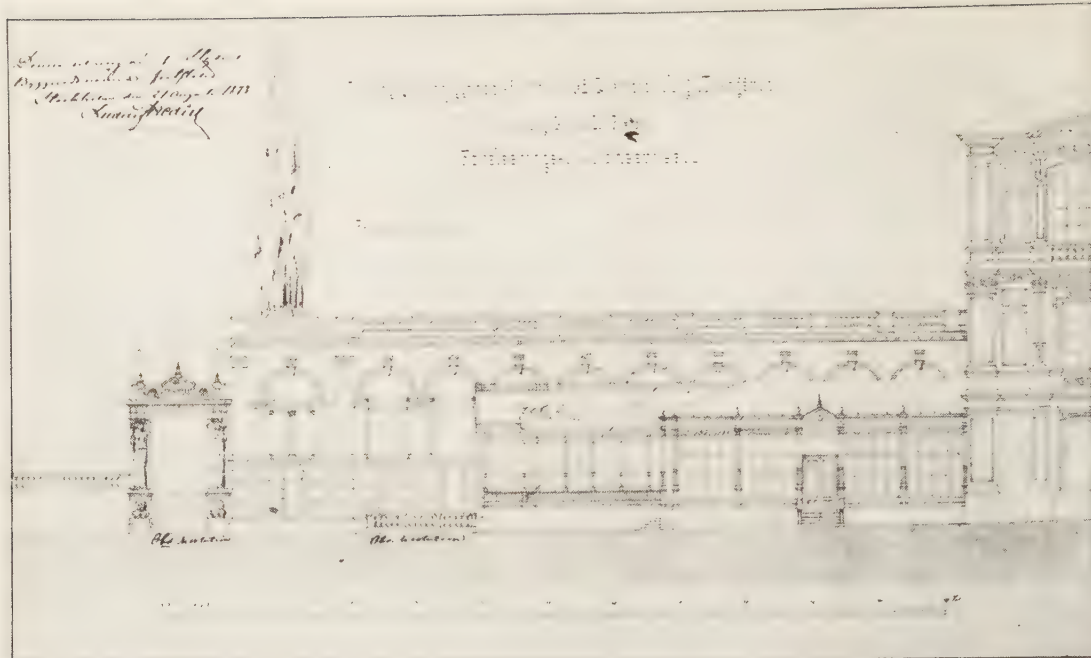
Illustration med vers i Fäderneslandet den 7 mars 1888.

man är nu av den uppfattningen att bakgrunden till 80-talets väldiga emigration i själva verket var "en akut social katastrofsituation".⁵

Under 80-talet fanns i Stockholm vid sidan av de reguljära teatrarna också en rad förlustelseställen av mer eller mindre kortlivad livslängd, vars namn och verksamhet kan förknippas med den underhållningsform som gick under beteckningen varieté. Varietéteaterformen – lättsam verklighetsflykt, ett symptom på orostider – grep omkring sig och nådde sin mest ohämmade utbredning under 90-talet. Det sk varietéförbudet, som trädde ikraft 1896 och förbjöd alkoholutskänkning i samband med scenuppträdande, skulle verksamt komma att stävja genrens fortsatta utveckling.⁶

Utbudet av teatrala genrer i 80-talets Stockholm förefaller för övrigt ha varit rikt. En äldre repertoar levde vidare samtidigt som nya former tillkom. Vid sidan av bl a det franska konversationsdramat och de tyska lustspelen hade också det moderna samtidsdramat, där Ibsen var det stora namnet, nu sin givna plats. "Det stora dramat" spelades ännu, dock som det förefaller oftast av plikt. Inom operarepertoaren fick Meyerbeer och grandopera-genren mer och mer ge vika för Wagner, Verdi och Bizet.

Men operetten och varietén var sannolikt de former som lockade de flesta besökarna.⁷



"Föreläsnings- eller Konserteral, Ritning till bebyggande af Tomten no 2 Qvarteret Kongl. Trädgården tillhörig Grefve C von Platen". Nybyggnadsritning fastställd den 21 augusti 1878. SSA.

Nya teaterlokaler i Stockholm

Under 80-talet erhöll Stockholm tre nya lokaler i vilka permanent eller mer sporadisk teaterverksamhet kom att äga rum. Dessa nytillkomna teatrar var Blanch's teater, Vasateatern och Kungsholmsteatern. Av dessa har Vasateatern varit i kontinuerligt bruk sedan nybyggnadsåret, medan de lokaler som hårbärgerat de båda övriga revs 1962 resp 1972. En sak har dessa teatrar dock gemensamt; de uppfördes inte direkt för teaterändamål och uppvisar därför inte heller de för 1800-talsteatern kännetecknande dragen.

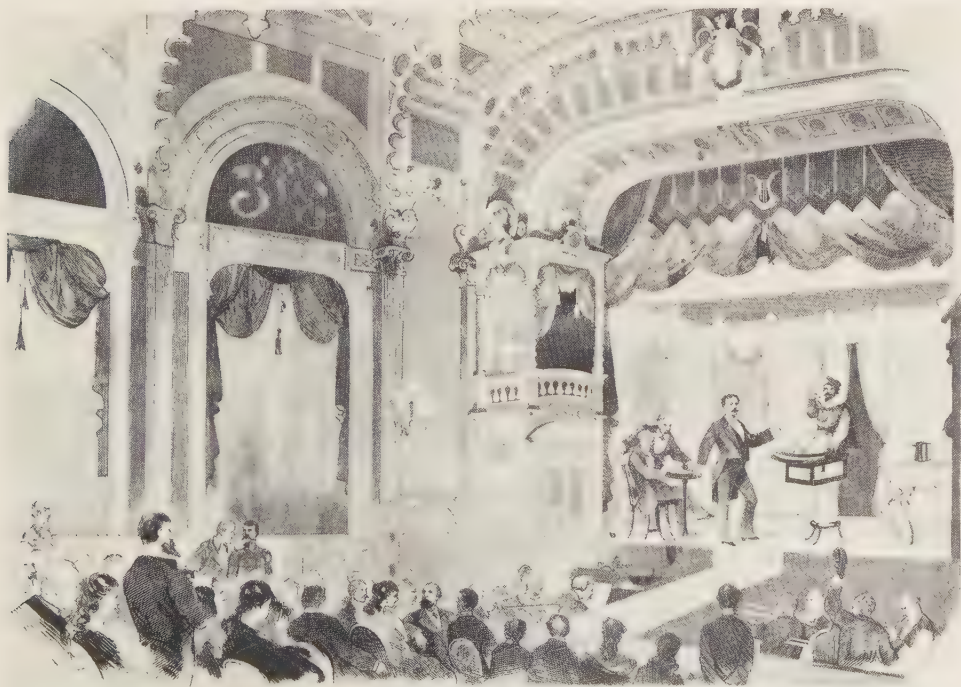
BLANCH'S TEATER

Den tyskfödde konditorn och restauratören Theodor Blanch, sedermera också kgl hovkonsthandlare, engagerade redan 1878 arkitekt och byggmästare för ritningar till en annexsalong i anslutning till sin cafélokal, belägen i bottenplanet av Ateljéaktiebolagets hus i Kungsträdgården. Caféet hade Blanch öppnat 1868, samma år som den av Albert Törnquist ritade byggnaden stod färdig. Den osignerade byggnadsritningen från 1878 visar endast den beställda salongens exteriör, en långsträckt balusterkrönt byggnad bestående av en låg sockelvåning och en arkadliknande huvudvåning. Tio rundbågiga arkadmotiv vänder sig mot Kungsträdgården. Salongen nås från den södra kortsidan via en ingång från Kungsträdgården, som markeras med omgivande karyatider.

Nybyggnaden rubriceras på ritningen "Föreläsnings- eller Konsertsal". Under våren stod lokalen färdig och den 7 april, efter det att invigningen gått av stapeln, skriver *Söndagsnisse*:

Skall manne Blanch's teater, som i måndags invigdes, stå sig bättre än Vasabron? Vi böra hoppas det. Men faktum är imellertid att redan vid andra representationen hade knappt tjugo personer infunnit sig i den för innerligt söta salongen, som jag närmast skulle vilja likna vid en af de der förtjusande "bonbonniererna", hrr sockerbagare bjuda på. De stilfulla dekoreringarna de blixtrande lysapparaterna (levererade av firman Josef Leja), de förföriska, med röda sidenhängen garnerade trymåerna, de läckra sidenklädda stolarna – allt bildar ett smakfullt helt, hvaröfver quartetten Blanch, Isaeus, Grabow, Hallström kan vara stolt.

Invigningens huvudnummer var faktiskt en föreläsning medan övrig underhållning utgjordes av sång- och musikinslag. Lokalen användes således från



FORESTÄLLNING I MAGI A BLANCHES TEATER AF CIL ARURE.

Föreställning i magi på Theodor Blanch's teater. Logen vid scenöppningen är sannolikt en tillfällig anordning. Xylografi 1880. SSM.



Blanch's konstsalong, xylografi i Ny illustrerad tidning 1883.



Blanch's konstsalong, xylografi i Ny illustrerad tidning 1883.

början för sitt egentliga, dubbla syfte. Den stolta kvartetten, vars medlemmar Nisse namnger, bestod förutom av Theodor Blanch själv, av arkitekten och dessinatören Magnus Isaeus samt teater- och dekormålaren Carl Grabow. Hallström var förmodligen namnet på den anlitate byggmästaren. För den ”stilfulla” och ”läckra” inredningen i morisk stil svarade således Isaeus och Grabow.

En som dock inte lät sig nämnvärt imponeras av de ”stilfulla dekoreringsarna” var Erik af Edholm:

Efter predikan hemma gå Emma och jag klockan halftvå på Blanchs Theater, där Jean Meijers matiné för kammarmusik, afspelas. Den lilla salongen som nyss öppnats är elegant med speglar och siden, men öfverlastad i takornamenter och smågrannlåter. Ventileringen som all sådan ger ett obehagligt drag så att vi måste flytta oss. Conserten var tarflig nog.

Theodor Blanch's teater ägde bestånd i tre år. Det gick dåligt, publiken svek. Vid sidan av konsertverksamhet hade också gästspel av danska och franska skådespelartrupper förekommit.

År 1881 antogs namnet Vaudevilleteatern och den nye teaterledaren Knut Tivander satsade på sångspel och operett. I januari 1883 nedlades dock teaterverksamheten definitivt och Blanch's teater blev konstsalong. Med anledning av att Blanch öppnade ”sin nya konstutställning i den lilla eleganta f d teatersalongen vid Kungsträdgården”, kan man i *Ny illustrerad tidnings* januarinummer 1883 läsa att den lilla nätta teater som Blanch byggt intill sitt kafé

som affär betraktad alls inte gick, och efter en mellantid, då trollkarlar sökt trola dit folk och caféchanteuser förtrola dem, så slopades både scen och parkett, och de tiljor som varit meningen att föreställa världen men som blifvit så obetydligt slitna, refvos ned. Och istället för ”Blanchs teater” bjödo nu skyltarne utåt Kungsträdgården ”Exposition des beaux arts”.

År 1889 överläts lokalen till Sveriges allmänna konstförening och 1901 blev salongen, som då enligt uppgift byggdes om, biograflokal, för övrigt Stockholms första permanenta.⁸

Föreläsnings- och konsertsalen skulle emellertid åter bli teater. Under namnet Blancheteatern – det förändrade namnet skall uppfattas som en slags hommage till August Blanche – har den gått till teaterhistorien. Den nya teaterverksamheten startade 1916 och bedrevs sedan kontinuerligt till 1962, då byggnaden revs.

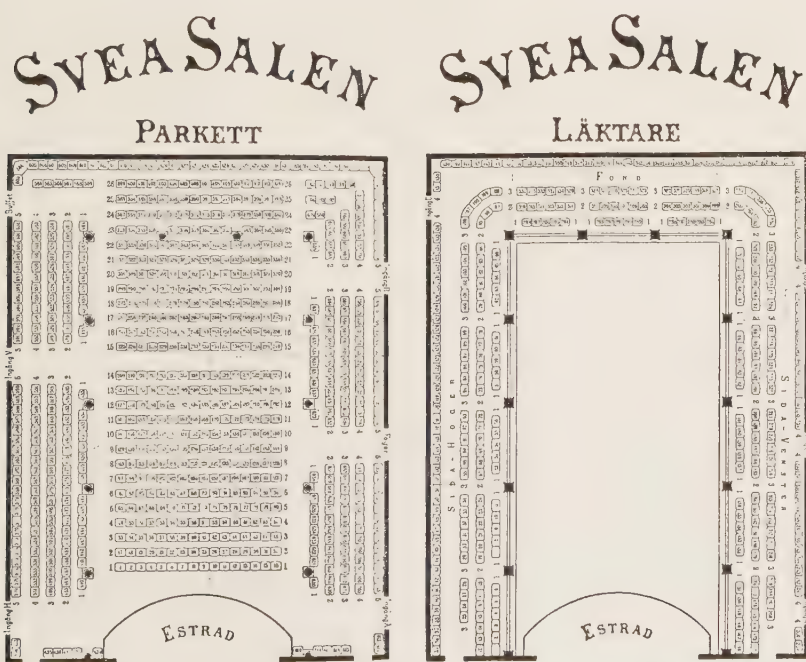


Blancheteatern vid en föreställning i mars 1961. En återstående rest av den ursprungliga ornamentala prakten kan iakttagas i underkanten på fondläktaren. Foto Lennart af Petersens. SSM.



Blancheteaterns första entré mot Kungsträdgården fotograferad med anledning av byggnadens förestående rivning. Foto Lennart af Petersens. SSM.

Salongens ursprungliga inredning kan studeras på xylografier från 80-talet. I den norra delen låg den lilla scenen och i motsatt ände fanns en minimal läktare. Salongen i övrigt indelades av sex bågställningar eller travéer, prydda med spansk-morisk ornamentik. Den moriska stilen kom under 1800-talets andra hälft till användning framförallt i offentliga musikunderhållningssammanhang. Dess typförebild anses vara John Nash's Royal Pavilion i Brighton. Byggnaden som uppfördes 1784 som lustslott för kungliga familjen byggdes om 1815–18 i morisk-indisk stil. Morisk stil hade för övrigt tillämpats i Stockholm redan 1870, och då närmare bestämt i Alhambra på Djurgården. Stilen användes även av Ludvig Peterson i Sveasalen vid Hamngatan. Sveasalen var en påkostad lokal som inreddes 1888 för konsertverksamhet i det gamla Sparreska palatset, byggt i slutet av 1600-talet av Tessin d y och senare använt som Borgerskapets änkehus. Konsertpubliken svek emellertid och från och med 1890 ägnade man sig här åt den mer lönande varietéverksamheten.⁹ Den första Sveasalen, där Peterson enligt Nordensvan "frossade i flödande spansk ornamentik",¹ förstördes vid en brand 1909.



Konsertlokalen i Sveasalen, biljettförsäljningsplan i Stockholms adresskalender 1889.

Ytterligare en byggnad uppfördes i morisk stil under 80-talet i Stockholm, nämligen den av Kasper Salin och Gustaf Lindgren ritade Nya Cirkus på Östermalm. Också denna byggnad skulle komma att apteras till teater, men först efter en ombyggnad som slopade den ursprungliga inredningen. Förändringarna verkställdes år 1900 och Ludvig Peterson var ansvarig arkitekt.

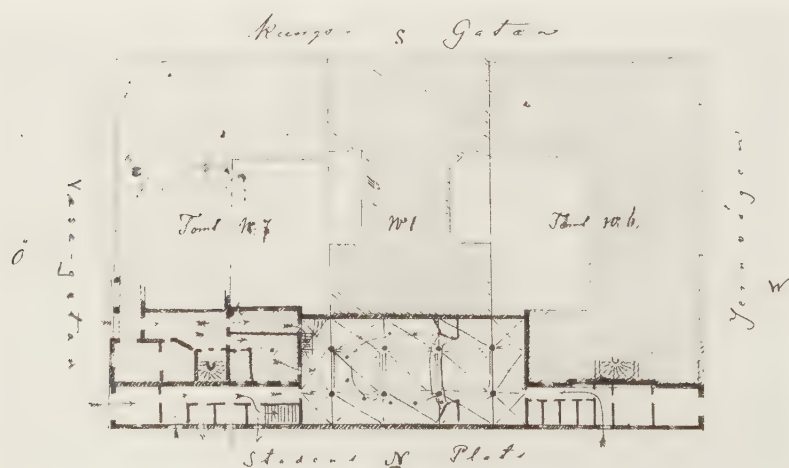
Cirkusbyggnaden erhöll i egenskap av teater först namnet Olympiateatern och därefter Östermalmsteatern. En kort tid under Albert Ranfts egid kallades den Operett-teatern.

Från 1910 var byggnaden huvudsakligen "danspalats". Huset brann 1913 och tomten låg sedan obebyggd i över sextio år.

VASATEATERN

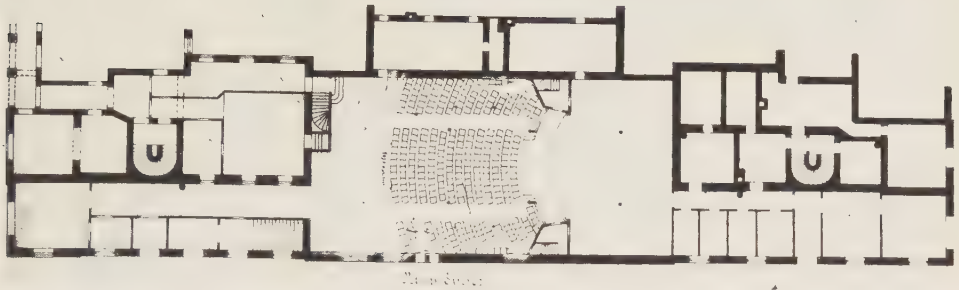
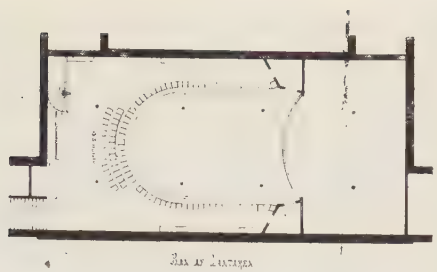
I det stora komplex som byggmästaren C O Lundberg år 1886 uppförde i hörnet av Vasagatan och Kungsgatan kom också en teater att inrymmas. Georg Nordensvan, den initierade teater- och stockholmskännaren, berättar om den år 1889 i "Stockholms teatrar".

Den hade blifvit byggd i största hemlighet. Där skulle vara en teater i Lundbergska huset, det visste stockholmaren. Men hvar det var frågan. Hela byggnadskomplexen var ju upptagen af allt möjligt annat, och där fanns inte plats för något Thaliatempel.

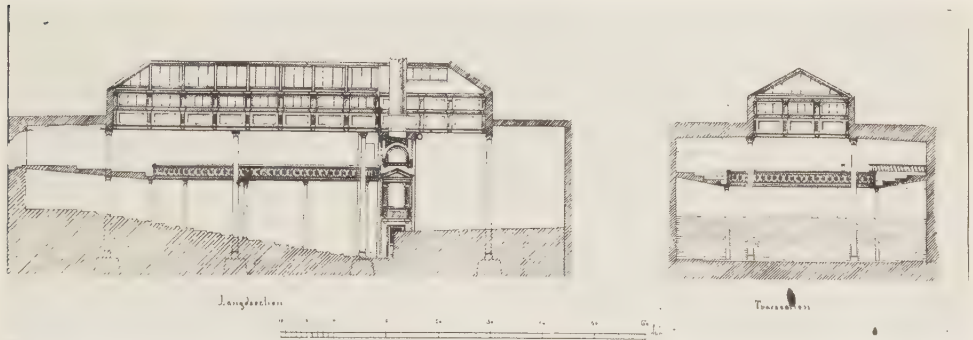


Lundbergska huset, situationsplan daterad 1885 som visar den blivande teaterlokals belägenhet inom byggnadskomplexet. SSA.

Planritning å Samlings-Sal
 uti Egendomen No 1, 6 och 7 i Qv Klockan
 1884. Emil Norlans ritning



"Planritning å Samlings- Sal uti Egendomen No 1, 6 och 7 i Qv Klockan" Lundbergska huset, tilläggsritning. SSA.



"Ritning å Samlings- Sal ...", sektion, Lundbergska huset, tilläggsritning. SSA.

Men den erfarne byggherren visste råd. Han spände glastak öfver en af husets gårdar och där blef salongen. Han bygde en väldigt stor kafélokal utanför åt gatan och en liten scen, mindre storartad och mindre bekväm, åt andra hållet. Salongen blef en aflång låda, där akustik inte kom i fråga, där två rader klumpiga järnpelare, som skulle bära upp taket, placerat sig så förargligt som möjligt i vägen för så många åskådare som möjligt, och där – alldeles som i "gamla ladan" [Hammerska ladan] i tiden – en del platser voro så knepigt förlagda, att man därifrån knapt kunde se skymten av scenen.

Vasateatern kom att fylla tomrummet efter den år 1884 nedrivna Mindre teatern och slog igenom som operettscen ganska omgående. Möjligen hade Lundberg redan på ett tidigt stadium i sin byggnadsplanering räknat med att det förelåg behov av en operett-teater och att det således skulle löna sig att bygga en lokal som också kunde användas för teaterändamål. Emil Norlan-



Vasateatern i Lundbergska huset, fasad mot Vasagatan, foto från 80-talets slut. SSM.

der relaterar år 1904 i *Scenisk konst*, med anledning av att Vasateatern då var nedläggningshotad av brand- och utrymningsskäl, teaterlokalens tillkomst-historia:

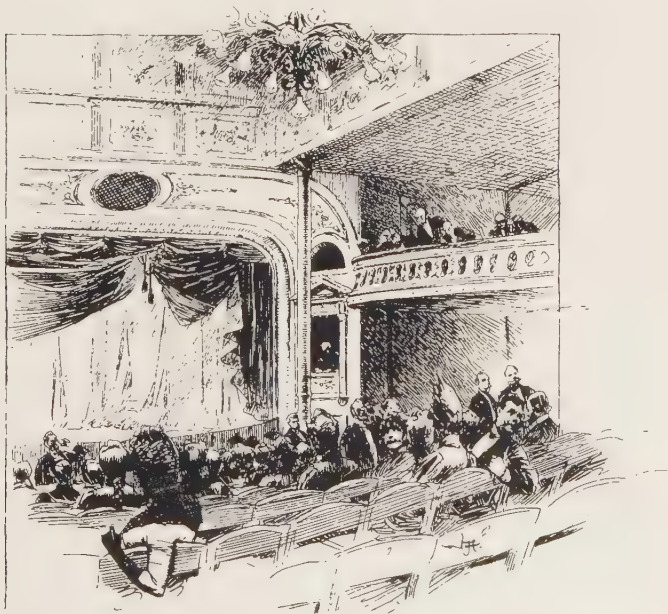
Att börja med var den aldrig byggd till teater. Den, som kan sägas vara teaterns egentliga upphofsman, är // dir August Berndt. Berndt hade på grund af eldsolycka fått sin landsortsturné afbruten och for hit ned till Stockholm för att hitta på något att göra. Under detta hans sökande säges det, var det han kom att kasta en blick in i den stora järnhall, som nu är Vasateatern. Det var byggmästaren C O Lundbergs hall och af samme mäktige herre ämnad till – saluhall, man säger äfven *godsmagasin*, då faktiskt spår voro utlagda i hallen.

Så gick det till, enligt Norlander, och plötsligt visste hela Stockholm att en ny teater höll på att byggas.

De som *inte* visste af något, voro myndigheterna, hvilka byggmästare Lundberg aldrig brukade tillfråga och hvilka gingo till besiktning med en förut bestämd skärpa och gjorde åtskilliga streck i byggmästarens beräkningar.

Att den lokal som skulle bli Vasateatern inte ingick i de ursprungliga byggnadsplanerna visar bevarade byggnadsritningar till lokalen ifråga. Det rör sig uppenbarligen om tilläggsritningar till byggnadskomplexets övriga² och här redovisas inte annat än just denna lokal, som på ritningen betecknas som "Samlingssal".

De i byggnadsnämndens arkiv befintliga osignerade ritningarna visar ett långsträckt rektangulärt rum med uteslutande långsidorna och i fonden parallellt löpande läktare. Vid ena kortsidan ligger en scen som försetts med en för en teater typisk valvformad proscenieöppning där to m avantscenloger fått plats. Till två tredjedelar ligger åhörarsalens övre del inom ett gårdsutrymme, medan den resterande delen skjuter ut i en envånig tillbyggnad som löper uteslutande komplexets norra sida. Den envåniga tillbyggnaden, som har skråställd sockel, bildade ursprungligen en sorts öppen terrass i anslutning till den norra fasaden. Denna är dock sedan länge förbyggd.



Vasateatern, teckning av Vicke Andrén som visar salongen före ombyggnaden 1892. Ur Stockholms teatrar, Stockholm 1889.

Following the Foundation of the Vasateatern.



Ludvig Peterson



Vasateatern, Ludvig Peterson, ombyggnadsritning 1892. SSA.

Före invigningen den 30 oktober 1886 kunde man läsa i dagspressen om Vasateatern, att ehuru den kommer att upplysas med elektriska ljus, så

kommer troligen åtminstone en del af åskådarne der att få det ganska hett, nämligen de som få plats på öfre parkett, då man der endast har omkr. 3 1/2 alnar till taket. Flere pelare i salongen, hvilka uppbära läktaren eller "raden" kring densamma, synas komma att hindra utsigten åt scenen. De långa och smala korridorerna, som leda till parkett, påminna mycket om kgl. teatrarnes och hafva en bredd af endast 2 3/4 alnar. Dimensionerna synes alltså i vissa afseenden vara föga tidsenliga – möjligen lagenliga enligt vederbörandes åsigt.

Söndagsnisse däremot säger efter invigningen:

Jag för min del tycker om Vasateatern, sundhetsnämnden må säga hvad den vill. Den – icke nämnden – är nätt och elegant. Beqvämt rör man sig mellan bänkraderna, och om korridorerna just icke kunna kallas de allra bredaste, så äro de dock ett himmelrike mot Dramatiskans skrubbar.

"Lätta pjäser" och "vackra flickor" är sedan länge ett känt behov, menar Nisse, som nog Vasateatern skall fylla.

Den lilla teatern betraktas redan som en glad och angenäm tillflyktsort. Skulle en och annan mumla något om för mycket "luft", så är det sundhetsnämnden, som får taga den piken åt sig.

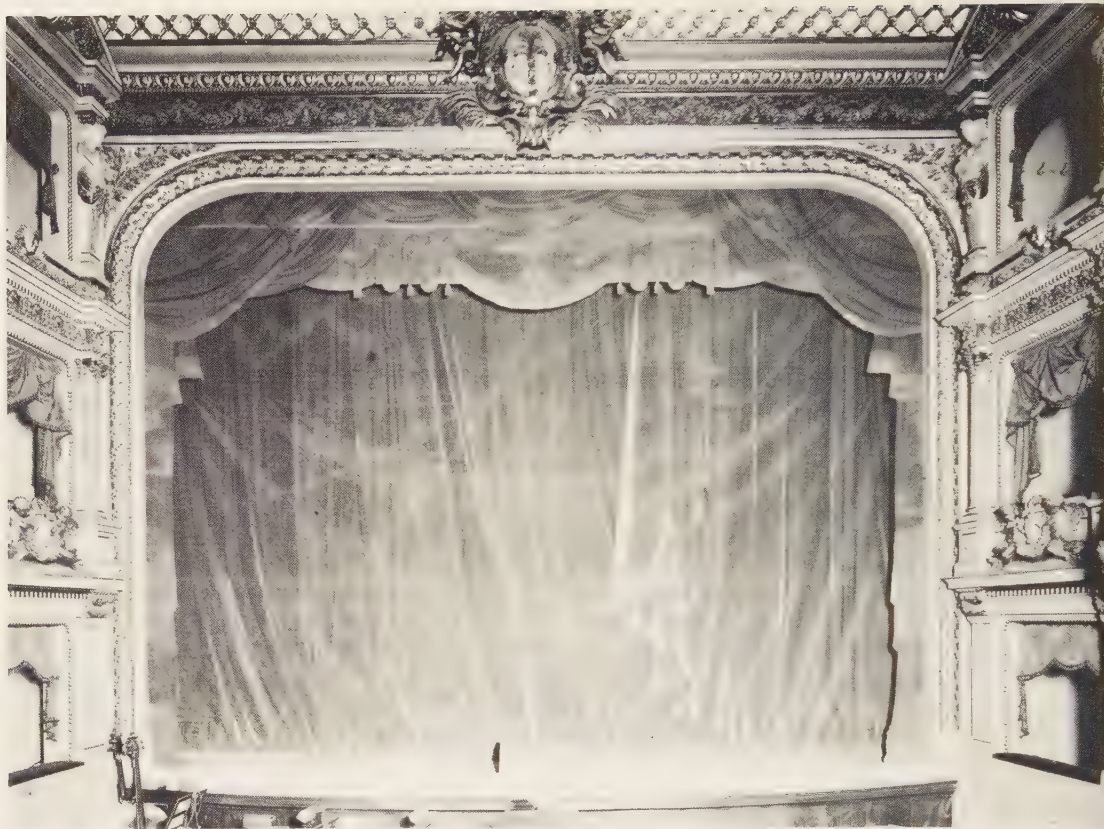
Vasateatern hade framgång. En förbättring – funktionellt och representativt – av "samlingssalen" lät inte heller vänta på sig. Tiderna var bättre och möjligen räknade Lundberg också med förtjänster på den varietéverksamhet han bedrev i Sveasalen.

Uppdraget att konstruktivt förbättra Vasateatern gick till den av Lundberg tidigare anlitade Ludvig Peterson.

De bevarade ombyggnadsritningarna, som är daterade mars 1892, visar att arkitekten gick radikalt tillväga när det gällde att förbättra siktförhållandena. Läktaren byggdes om så att den kom att slutta ned mot scenöppningen parallellt med och i samma kraftiga lutning som parkettgolvet. Läktaren fördjupades i fonden med ett par meter. Vidare gjordes innertaket om så att rummet i sin helhet fick samma takhöjd. Genom läktarens sluttning ner mot scenen kunde den låga takhöjden på galleriet begränsas till den bortersta delen i fonden. Peterson förändrar, enligt ritningen, inte proscenieöppningen, däremot sänker han scengolvet, varvid scenöppningen blir högre.



Vasateaterns salong år 1904. DTM.



Vasateaterns salong år 1904, ridå målad av Carl Grabow. DTM.

Som en följd av en annan taktäckningskonstruktion kunde de skymmande pelarna nu avlägsnas.

Den 23 oktober 1892 efter invigningen ger *Aftonbladet* en uttömmande beskrivning av teaterlokalen efter ombyggnaden.

Det är icke längre den gamla Vasateatern, som på nytt öppnar sina portar. Det är en alldeles ny teater, präglad af en elegans och lyx, som lemna de andra teatersalongerna långt bakom sig.

Genast vid inträdet i den nya salongen öfverraskas man af den stora förändringen. Ingenting erinrar om den gamla teatersalongen. Teatern är höjd betydligt och ser till följd däraf större ut. De fula och hindersamma pelarne, som förut uppburo taket, ha försvunnit, och från det nya taket mötes ögat af en bländande färgprakt.

Hela taket är att betrakta som ett enda, praktfullt gipsornament i guld, blått och hvitt, utgånet från bildhuggaren R. Sundells bekanta atelier. I fälten mellan gipsornamenten har Victor Andréns eleganta pensel framtrölat en serie af medaljonger med motiv ur "Kolhandlarne", "Mikadon" och "Sköna Helena". Tvänne smärre plafondmålningar, den ena föreställande "operetten", den andra "farsen", avsluta den rika ornamentik, som omgifver den från midten nedhängande förgyllda kronan, hvarifrån de elektriska bågglamporna sprida en bländande glans.

Taket omgifves af sex medaljonger med namnen Offenbach, Lecocq, Strauss, Suppé, Sullivan och Millöcker. Ofvanför ridån sitter en kolossal förgylld cartouche

Vasateaterns tak av Richard Sundell och Vicke Andrén. Foto Lennart af Petersens 1956. SSM.





Vasateaterns salong, detaljer från det rikt dekorerade stucktaket fotograferade 1956 i samband med takdekorationens förestående nedtagning. Foto Lennart af Petersens. SSM.

med året 1892. Sjelfva ridån är ett praktfullt arbete i guld och brunt och kan betecknas som något bland det vackraste som utgått från hr Carl Grabows atelier. Scenöppningen är höjd nära fem fot. En sinnrikt konstruerad järnridå skiljer scenen från salongen.

Rundt omkring salongen löper en bred, starkt sluttande läktare, hvars bröstvärn är ett praktverk af gips i guld och hvitt, också utgått från hr Sundells atelier. På läktaren är, enligt en af byggmästaren C. O. Lundberg uppgjord idé, sidobänkarne placerade vinkelrätt mot raden och icke, såsom på öfriga teatrar, längs efter densamma.

Tre eleganta och lyxuöst inredda avantscensloger afsluta salongen, som är hållen i en strängt genomförd Ludvig XIV:s stil.



Orkestern är sänkt betydligt och skiljes från parkett medels en barriere. Från salongen är den osynlig, hvadan sålunda de Wagnerska idéerna här kommit till förverkligande.

Lägger man härtill, att hela scenen är ombygd och utvidgad, så torde inses, att den gamla Vasateatern totalt försvunnit och lemnat plats för en ny.

Ledare af arbetena har varit arkitekten Ludvig Peterson, målningsarbetena ha utförts af malaren Erik Wagner och de talrika förgyllningsarbetena af förgyllaren Joh. Gustafsson.

Artikeln talar för sig själv. Möjligen vill man kommentera påståendet att salongens dekoration är genomförd i Ludvig XIV:s stil, dvs fransk-klassisk



Vasateaterns tak, medaljong med operettkompositören Fr von Suppés namn. Foto Lennart af Petersens 1956. SSM.

barock. Salongen fick emellertid nu också en rad motiv som närmare torde kunna hänföras till rokokons motivförråd.

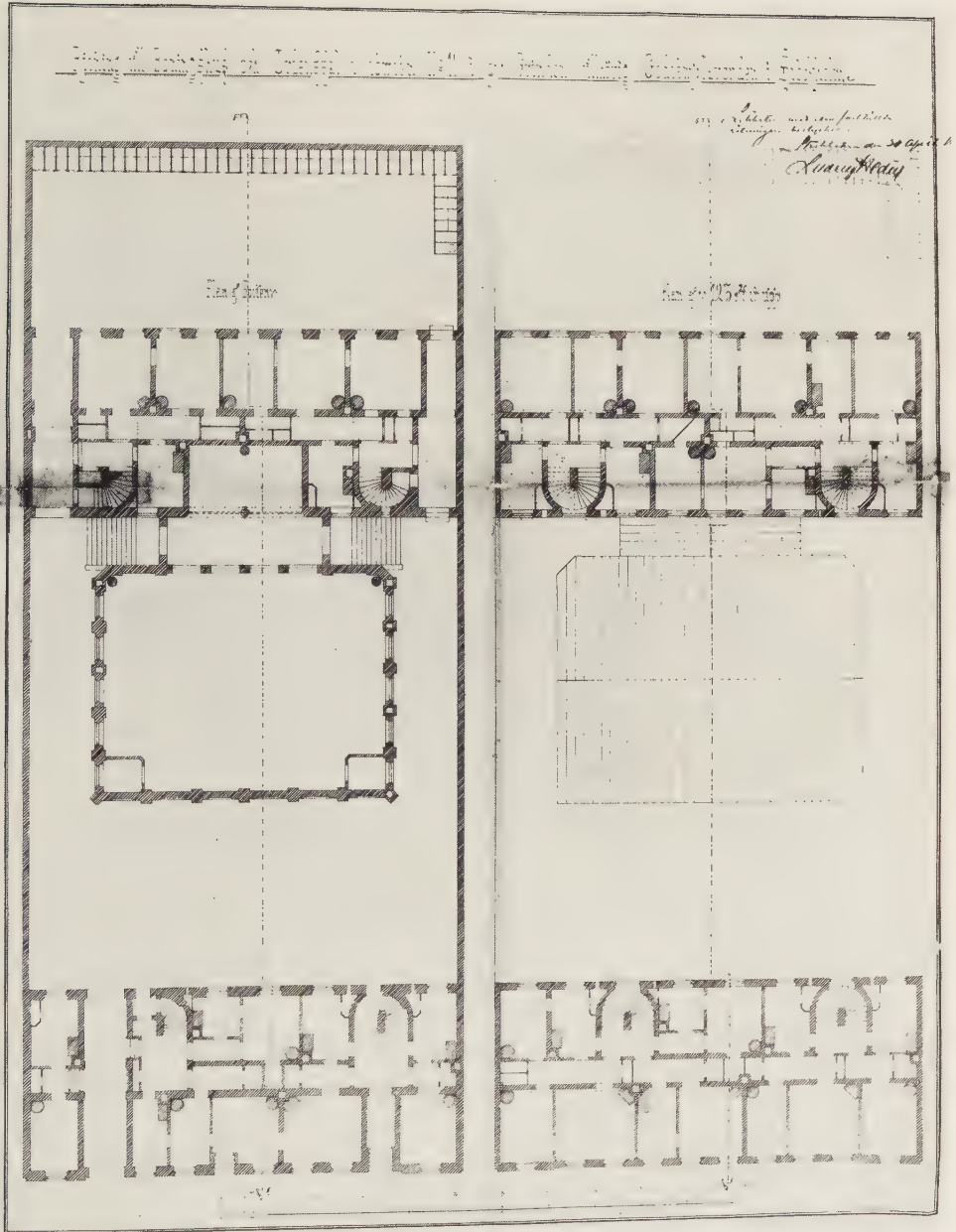
Också scenöppningens arkitektoniska artikulering ändrades vid ombyggnaden. Möjligen får denna förändring tillskrivas ornamentbildhuggaren Richard Sundell eftersom den inte finns med på Petersens ombyggnadsritning. Som redan påpekats erhöll Vasateatern nu en scenöppningsform som uppvisar påfallande likheter i uppbyggnad och organisation av ornamenten med den som fanns i Dramatiska teatern vid Kungsträdgårdsgatan.

Det mesta av den intressanta takornamentiken är numera avlägsnad.³

KUNGSHOLMSTEATERN

På gården i fastigheten med adress Kronobergsgatan 21 uppförde Byggnadsföreningen Good Templar år 1884 en större byggnad, som bakom en nyrenässansfasad med höga rundbågiga fönster innehöll en ordenssal vars tak uppbars av gjutjärnskolonner.

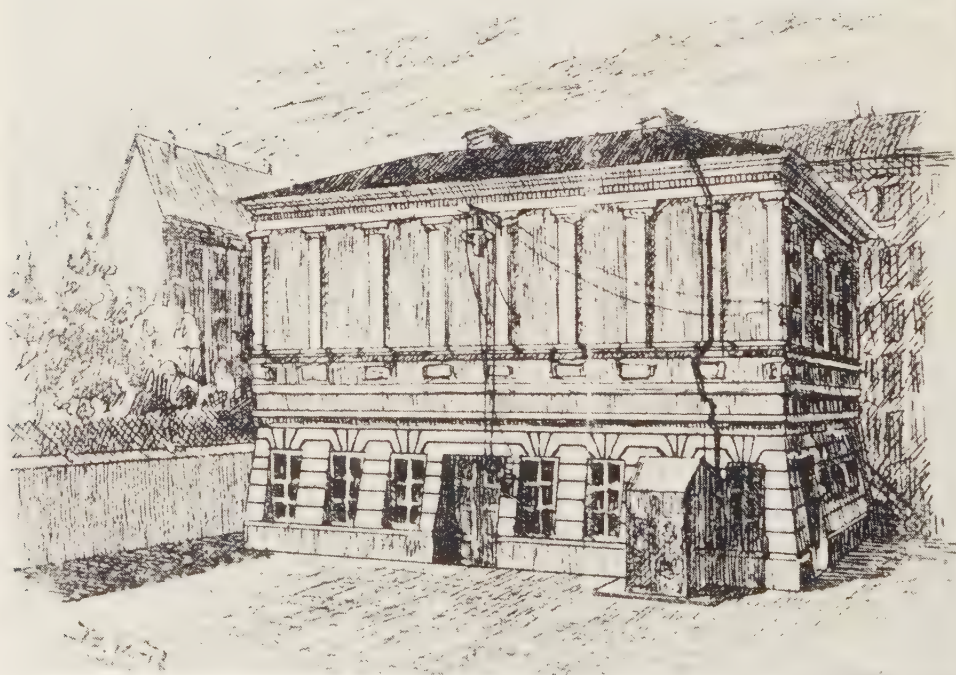
Fr o m 1885 uthyrdes salen några gånger i veckan till Frälsningsarmén. Lokalen finns beskriven i det historiska verket "50-års fälttåg" och omtalas där i de citerade källorna som "trefflig och tidsenlig samt försedd med elektrisk belysning". Enligt uppgift rymdes här 300 personer.



Nybyggnadsritning till Good Templar-sal 1884, sedermera Kungsholms-teatern. SSA.



Nybyggnadsritning till Good Templar-sal, sektion, 1884. SSA.



Kungsholmsteatern 1894, litografi. DTM.



Gårdshus med adress Kronobergsgatan 21, fd Good Templar-sal och platsen för Kungsholmsteatern, inför fastighetens förestående rivning 1972. Foto Göran Fredriksson. SSM.

I denna ordenssal spelades också teater sporadiskt under åren 1888–1892. Kungsholmsteaterns verksamhet har avsatt få spår bland bevarade dokument.⁴ Oscar Wennersten hörde dock till de teaterledare som man vet utnyttjade scenen. Claes Lundin skriver 1890 i "Nya Stockholm" att Kungsholmsteatern låg "i en för de flesta stockholmare nästan okänd trakt", och tillfogar:

Konsten står väl inte synnerligt hög på dessa scener /Kungsholms- och Folkteatern/, men en aften i deras salonger är kanske bättre använd än på många andra förlustelseställen, varietéteatrarna inbegripna.

Efter teaterintermezzot blev Kungsholmsteatern fabrik. Vid tiden för fastighetens rivning 1972 inrymdes där lager och kontor.

För- och mellanspel till en ny operabyggnad

Någon riktig teaterbyggnad tog således inte form under 1880-talet i Stockholm. Däremot påbörjades år 1880 det förlopp som inte skulle nå sin slutpunkt förrän 18 år senare med invigningen av Axel Anderbergs operabyggnad. De om- och nybyggnadsförslag som föregick Anderbergs slutgiltiga ritningar, vilka approberades 1891, utgör en rik källa för studiet av 1880-talstendenser inom teaterbyggnadsarkitekturen. Därutöver är naturligtvis kännedom om operabyggets komplicerade förhistoria nödvändig för att rätt förstå Anderbergs genomgripande insats.

Den process som slutligen ledde fram till ett nytt operahus förlöpte mycket långsamt. Detta är en omständighet som inte endast kan skyllas på bristande ekonomiska resurser, eftersom de lokalproblem som var förbundna med de kungliga teatrarnas kristillstånd i hög grad också var av etisk, organisatorisk och byggnadsteknisk art. Beslutsfattarna hade inbördes motsatta lojaliteter att upprätthålla. Samtidigt gjorde sig funktionella krav, framförallt sådana som var förenade med brandsäkerhet och tillgång till modern scenteknik, obönhörligen allt kraftigare gällande. Oförenliga anspråk och motsättningar bland de berörda ledde i sin tur till handlingsförlamning, som dessemellan uppenbarligen också tog sig uttryck i meningslösa turer och skenmanövrar. Den interimistiska administration som kom att råda för de kungliga teatrarna från och med 1881 var inte heller ägnad att underlätta förloppet.

Till en början hade 1870-talet varit en både ekonomiskt gynnsam och i många avseenden också konstnärligt glansfull tid, såväl för Kungliga Stora teatern – säte för den lyriska scenen och det högre dramat – som för den Kungliga Dramatiska teatern vid Kungsträdgårdsgatan. Vid decenniets slutskede befanns emellertid ekonomin vara synnerligen tilltrasslad. För att utreda det bedrövliga läget som uppkommit tillsattes en kommitté, som bestod av överståthållaren G af Ugglas, ordförande, chefen för hovförvaltningen hovmarskalken K Åkerhielm och professorn i estetik vid Uppsala universitet, fil dr Carl Rupert Nyblom.

1880 års teaterkommitté, vars förslag till åtgärder endast till ringa del kom att genomföras, är ändå i detta sammanhang av stort intresse. Det var nämligen denna kommittés arbete som var den direkta orsaken till det första i raden av förslag till ombyggnad av det adelcrantzska operahuset. Därmed inleddes den process vars slutliga resultat skulle bli den nuvarande operabyggnaden vid Gustaf Adolfs torg.

I kommitténs tryckta betänkande framhålles operahusets "otidsenlighet" som en av flera orsaker till den allmänna nedgången.

I originalskrivelsen däremot, som i vissa stycken har en annan formulering, framstår en lösning på lokalfrågan som helt avgörande för att få till stånd en varaktig förbättring. Det heter här inledningsvis:

Lifligt öfvertygade derom att hvilka andra åtgärder till upphjelpande af Kongl Theaterns ekonomi än må vidtagas, dessa skola visa sig otillräckliga och att bestående förbättring icke är att vänta, så länge theatern är hänvisad till en lokal, som, huru förträfflig den än må hafva varit i förhållande till fordringarna vid den tid som såg den uppstå, dock icke längre motsvarar de anspråk, allmänheten vant sig att ställa på en theater och framförallt på en doterad nationaltheater kunna komiterade icke annat än såsom ett det viktigaste, ja för Kongl Theaterns framtida bestånd mest oafvisliga önskningsmål framhålla angelägenheten af att för Kongl Theatern anskaffa en ny bostad, värdig dess betydelsefulla uppgift för den fosterländska konsten. De komiterade hafva derföre med Eders K Majts nådiga tillstånd uppdragit åt en härvarande arkitekt att uppgöra ritning till ombyggnad av K. Stora Theatern.

Den ”härvarande arkitekten” var Magnus Isaeus, sedan 1868 också verksam som en slottsarkitekt. Att ombyggnadsuppdraget föll på hans lott kan anses rimligt med tanke på att de kungliga teatrarna alltjämt vid denna tidpunkt sorterade under hovförvaltningen. Isaeus hade därtill också en viss teatererfarenhet, bl a genom sin delaktighet i inredningen av Nya teatern på Blasieholmen fem år tidigare.

Tack vare dekorativa anlag – han hade t ex året innan väckt uppmärksamhet med miljöarrangemangen i samband med Vegas återkomst – ansågs Isaeus möjligen dessutom speciellt skickad för ett uppdrag i ett teatralt sammanhang.

Isaeus' ombyggnadsförslag

Magnus Isaeus' ombyggnadsritningar är signerade och daterade 1881.⁵ Ett bevarat kvitto i de kungliga teatrarnas arkiv daterat den 4 december 1880 ger oss tidpunkten för arbetets påbörjande:

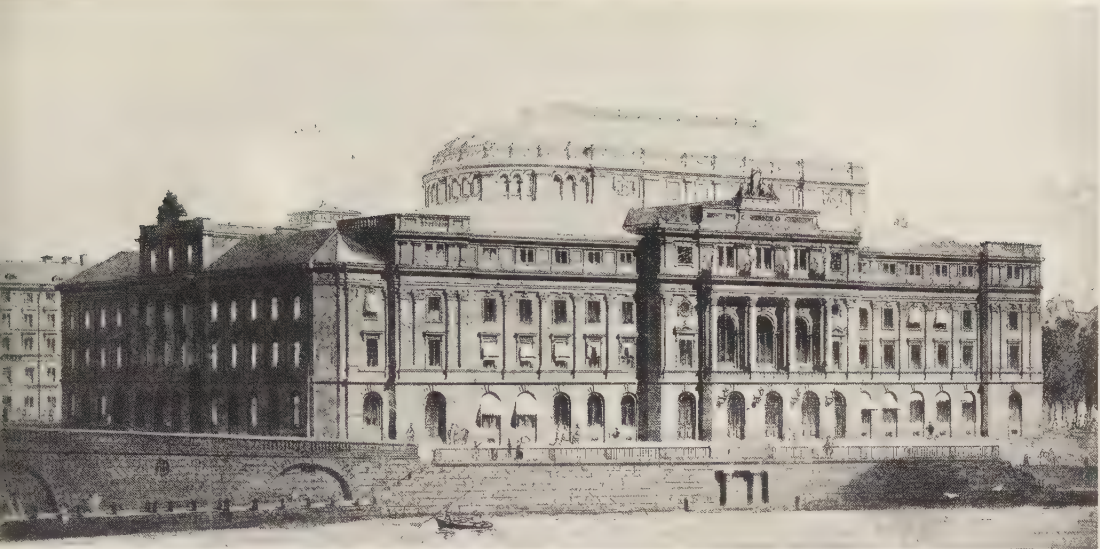
Undertecknad [Magnus Isaeus] som genom prof. Nyblom fått i uppdrag uppgörandet af utkast till omändrande af K Teatern, anhåller vördsamt till låns bekomma de planer och ritningar, hvilka kunna öfver nämnda teater finnas.

Vid vilken tidpunkt under påföljande år som ritningarna färdigställdes framgår däremot inte. Eftersom läget radikalt kom att förändras för de kungliga teatrarna efter 1881 års riksdagsbeslut förföll ombyggnadsförslaget – det hade inte ens förts på tal i riksdagspropositionen. Ombyggnaden sköts



Stockholm 1881
Magnus Isaeus

Magnus Isaeus, förslag till ombyggnad av "Kongl Stora Teatern" 1881, plan av jordvåningen. KTA (DTM).



Perspektivframställning av operahuset i enlighet med Isaeus' ombyggnadsförslag 1881, litografi. SSM.

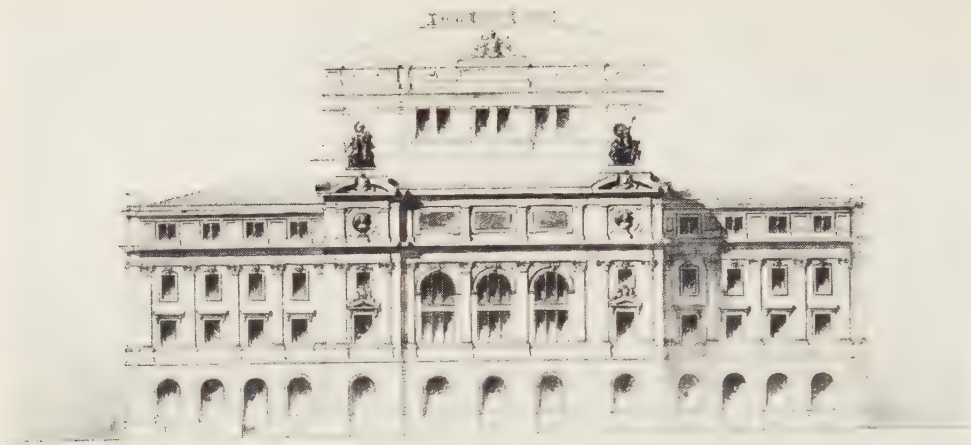
tillsvidare på framtiden; förslaget kom aldrig att utsättas för någon granskning, än mindre för godkännande.

Isaeus' ritningar har rubriken "Förslag till ombyggnad af Kongl Stora Teatern", och en ombyggnad är det i så motto att vissa delar av det gamla husets bibehållits. Förutom entréfasaden åt Gustaf Adolfs torg rör det sig emellertid endast om vissa grundmurar i källarvåningen och en del yttermurar i bottenvåningen. I övrigt visar ritningarna en i det närmaste fullständig nybyggnad, vilken i jämförelse med det gustavianska operahuset dessutom är avsevärt förstorad i och med att byggnaden även upptar de delar av den oregelbundna operahustomten som tidigare ej varit bebyggda.

En given utgångspunkt vid ombyggnaden var med största sannolikhet bibehållandet av den adelcrantzska fasaden åt Gustaf Adolfs torg. Förmodligen ansågs det otänkbart att radera pendangbyggnaderna och därmed den tessinska tanken vid Stockholms enda monumentalt anlagda torg. (Önskemålet om att ha kvar den gamla fasaden bidrog i fortsättningen till att komplicera byggnadsfrågans lösning.)

Isaeus har valt att låta 1700-talsfasadens arkitektoniska artikulering bli styrande för den ombyggda teaterns hela exteriör; Adelcrantz' murbehandling med de korintiska pilastrarna och de karaktäristiska fönsteröppningarna bildar ett grundtema som också håller den voluminösa byggnaden samman.

I den nyanlagda, monumentalt utformade fasaden mot Strömmen, motsvarande byggnadens långsida, upprepar Isaeus också den adelcrantzska fasadens kompositionsschema; mittrisaliten med sin kolonnburna och skulpturförsedda attika repeteras här i förstorad variant och den omges, på samma sätt som på originalfasaden, av fem fönsteraxlars murbredd. För att erhålla den nödvändiga fasadbredden har Isaeus dock fått komplettera med sidori-



Magnus Isaeus, ombyggnadsförslag 1881, fasad mot Kungsträdgården. KTA (SSM).

saliter. Ytterligare en monumentalt anlagd fasad formuleras i förslaget, nämligen den som vetter mot Kungsträdgården. Att denna fasad som dock täcker teaterns baksida gestaltas som en paradfasad torde hänga samman med att läget i den publika trädgården uppfattas som förpliktigande. För att ernå en eftersträvad monumental prägel har Isaeus valt att ge baksidan karaktär av entrésida. Men då de tre – för en ingångssida synnerligen typiska – portarna saknas föreligger knappast någon möjlighet till missuppfattning.

Den förankring i nationell byggnadstradition som byggnadsförslaget uppvisar genom upprepningen av de adelcrantziska motiven (om vilken man möjligen kan säga att den i detta fall gav sig av sig själv, genom påbudet om torgfasadens bibehållande) var inte desto mindre helt i pakt med rådande tendenser inom europeisk arkitektur.

Ett annat drag som också det kan sägas vara tidstypiskt europeiskt var friheten eller möjligheten att kombinera inhemska motiv med utländskt nationella, i den mån de ägde lämplig associativ betydelse. Ett exempel på detta kan man finna bl a på Kungsträdgårdsfasaden. Attikorna i mittpartiets sidorisaliter kröns här av bågformade gavlar, ett i sammanhanget överraskande nationellt franskt motiv. Det förefaller därför rimligt att bågen också skall tillmätas en symbolbetydelse. Meningen kan vara att vi skall dra oss till minnes, att då Gustaf III skapade den svenska teaterinstitutionen gjorde han det efter fransk förebild. Vidare att denna institution under den glansfulla gustavianska epoken också var i hög grad franskorienterad. Den bågformade gaveln blir därmed en sinnebild för det franska arvet i vår odlings historia.

Scen- och salongsöverbyggnaden, som dominerar hela anläggningen, har Isaeus klätt i en dräkt vars motivförankring är mer allmänt hållen, eller om man så vill associativt diffus.

I likhet med flera andra europeiska teaterbyggnader från 1800-talets andra hälft – bl a Det Kongelige i Köpenhamn – har förslaget tagit Andrea Palladios basilika i Vicenza till förlaga när det gäller det konstruktiva grund-



Magnus Isaeus, ombyggnadsförslag 1881, fasad mot Strömmen. KTA (SSM).

mönstret. Tilläggas kan att man i detaljbehandlingen känner igen Isaeus' motiv från såväl Wien- som Paris-operan.

Hur förhåller sig då Isaeus i sitt ombyggnadsförslag till det funktionellt betingade ideal, som man vill se som 1800-talsarkitekturens mest fundamentala; nämligen det som hänger samman med interiörens "sanna" avspeglning i exteriören? Därvidlag kan man omedelbart konstatera att premisserna för att tillämpa sådana lösningar som bäst låter sig förenas med detta ideal, i operahusets fall var synnerligen ogynnsamma.

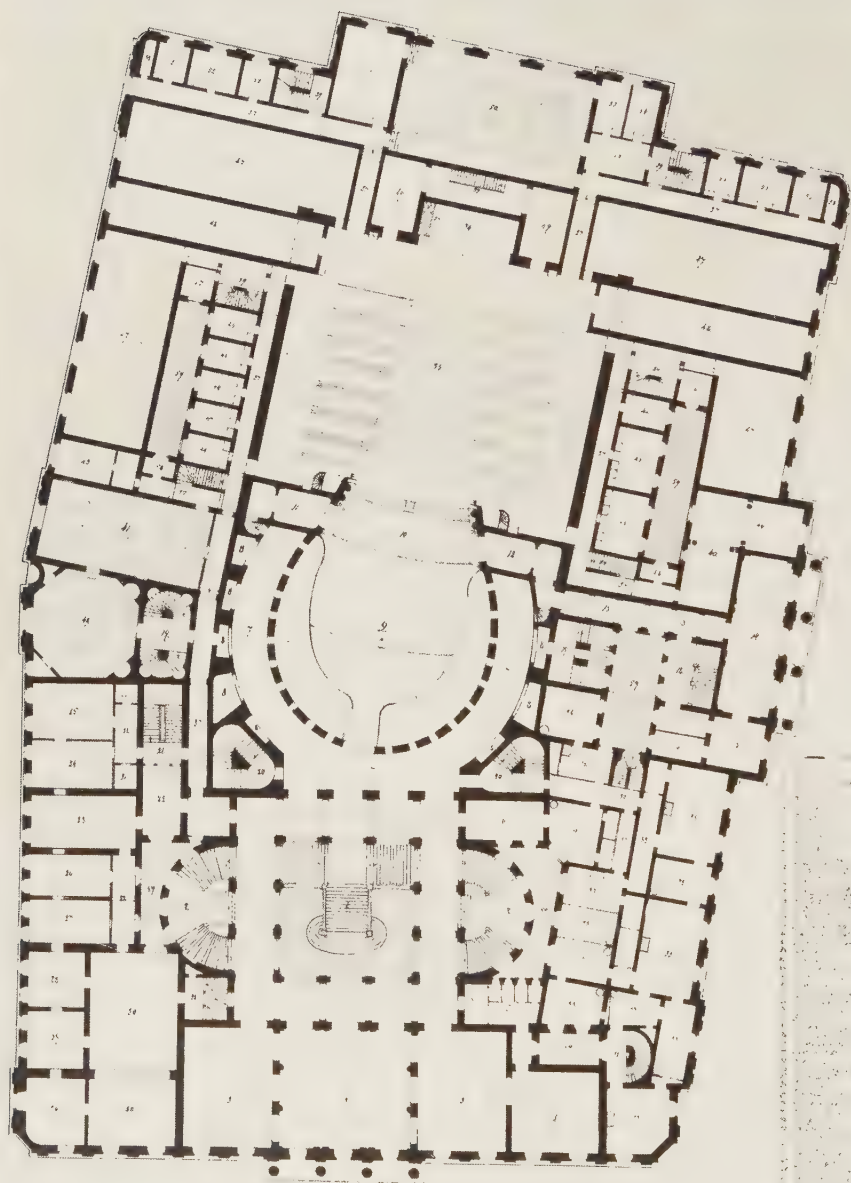
Eftersom en symmetrisk anläggning med rak mittaxel var utesluten på grund av tomtens oregelbundna form, saknades den primära förutsättningen för att till fullo lyckas. Även andra skäl – tomtens lutning och utsträckning i förhållande till det känsliga läget vid Strömmen, bebyggelsen i grannskapet etc – inverkade menligt på möjligheterna att få till stånd en konsekvent genomförd överensstämmelse mellan det inre och det yttre. Isaeus har också för att kunna lösa uppgiften fått tillgripa en rad fasadmaskeringar.

Speciellt påtaglig är diskrepansen mellan interiör och exteriör i strömfasadens. Denna, som arkitekten valt att bygga upp symmetriskt kring ett dominerande mittparti, döljer helt de utmed teaterbyggnadens långsida asymmetriskt grupperade funktionsutrymmen som entré- och trapphus, salong och scenhus ger upphov till. Låt oss se litet närmare på hur utrymmena här är disponerade.

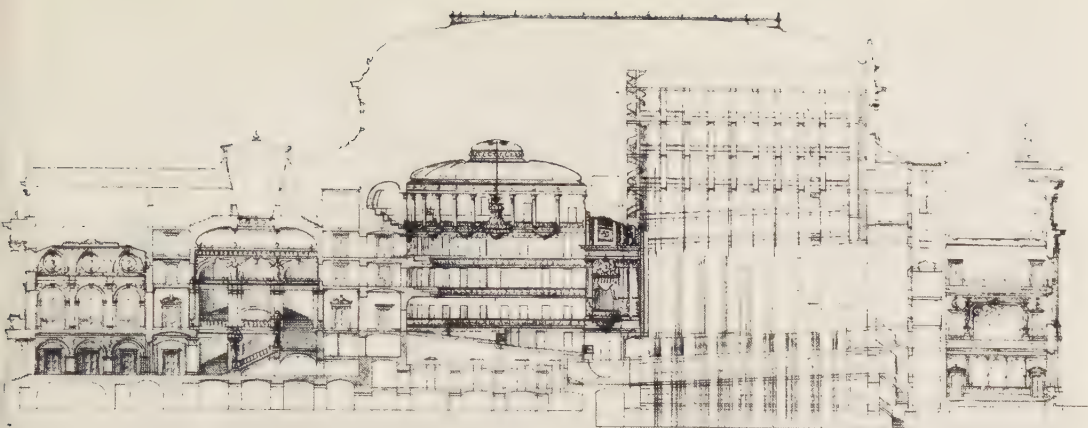
Risalitens tre mittersta portaler fungerar som kunglig ingång och i våning- en därovan, bak fönstrens loggiamotiv, inryms den kungliga foajén som i förhållande till sin stora höjd är påfallande grund.

Mittdelen av risalitens paradarkitektur är således ämnad för kungligt bruk. Dess ytterpartier däremot är avsedda för helt andra ändamål. Risalitens yttersta portal åt väster tjänstgör som ingångsdörr för den publik som skall till tredje och fjärde raden, medan den östra är sceningång.

Bakom fönsterraderna utefter fasadens västra hälft inryms huvudsakligen



Magnus Isaeus, ombyggnadsförslag 1881, plan av våningen 1 tr. KTA (DTM).



Magnus Isaeus, förslag till ombyggnad av Adelcrantz' operahus, längdsektion. KTA (DTM).

bostadslägenheter avsedda för teaterinstitutionens skilda befattningshavare. Bostäderna är fördelade i storlek och läge efter vederbörandes rang. Förste direktören har en femrumslägenhet en trapp upp. Ekonomidirektören har även han en femrumslägenhet, men den är förlagd till gatuplanet. Befattningshavare med ringare samhällsställning bor högre upp och disponerar färre antal rum.

Fönsterraderna i fasadens östra del – på andra sidan om mittrisaliten – täcker i stor utsträckning dekor- och fondmagasin. Här är det således fråga om nyttobetonade funktionsutrymmen i stora dimensioner, vilka i höjd dessutom genomlöper byggnadens samtliga våningar.

Till den västra sidorisaliten har bostadslägenheternas entré och trapphus förlagts, medan motsvarande muröppning i den östra inte blivit till mer än ett fönster i gasmästarens bostad.

Bättre överensstämmelse mellan det inre och yttre råder av naturliga skäl i fasaden mot Kungsträdgården, där mittrisalitens fönsterparti motsvaras av stora repetitionssalar för kör och balett. Även i den mindre framträdande exteriören mot Arsenalsgatan som innehåller kanslilokaler och, längre fram mot torget, restaurations- och kafélokaler, är samstämmigheten tillfredsställande. Däremot skulle bristen på överensstämmelse i mått och proportioner mellan den gamla fasaden mot Gustaf Adolfs torg och de innanförliggande ombyggda och förstörade utrymmena sannolikt i ett utfört tillstånd ha blivit mycket besvärande. Ritningarna visar hur de ursprungligen tre, nu till fem utökade ingångsportalerna leder in i en vidsträckt men mycket låg vestibul. Vestibulen i sin tur ansluter till ett monumentalt anlagt trapphus som upptar lika stor yta som det ursprungliga åskådarrummet. Åt sidorna vetter trapphuset mot inbyggda gårdar; det når således aldrig ut i byggnadens ytterliv.

Isaeus' åskådarrum, beräknat för 1 500 åskådare mot det gamlas 900, är centralt anlagt, med fyra rader och kolonnuret kupolliknande tak. Såväl i stort som i smått genomsyras detta rum av nyantikens gestaltningssideal.

Arkitekten har således valt att tydligt betona stildrag som är typiska för en viss, historiskt avgränsad, epok. Stilmarkeringen är kraftigare och går betydligt längre än vad som möjligen hade kunnat föräledas av det faktum att borgerskapets offentliga teatersalong under 1800-talet utvecklats direkt ur nyklassicismen.

Genom den långtgående betoningen av denna stil, som dominerade även i Sverige efter Gustaf III:s italienska resa, är det tydligt att Isaeus även i teaterbyggnadens inre sökt få till stånd en bindning till 1700-talet. Förankringen sker då inte genom det adelcrantziska formspråket, som i exteriören, utan via den association till Gustaf III som den sengustavianska stilen ger.

1880 års teaterkommitté hade i sitt betänkande av flera skäl, bl a även av ekonomiska, rekommenderat en sammanslagning av den lyriska och den dramatiska scenen; teaterbyggnaden vid Kungsträdgårdsgatan ville man sälja. Den teater som Isaeus laborerar med var följaktligen avsedd för såväl operascenen, instiftad 1773, som för den 14 år senare grundade svenska dramatiska teatern.

På så sätt hyllas och upprätthålles genom valet av stildräkt den dramatiska scenens traditioner i det inre, medan den ärorika operainstitutionen får sin tribut i det yttre.

I salongens antika motivflora bland friser, kolonner och kassetter inför Isaeus – vars avsikt det självfallet inte är att formulera en regelrätt kopia av en nyantik teatersalong – dekorativa element som på ett karaktäristiskt sätt placerar hans skapelse i sin egen tid. De kraftigt framspringande, korgliknande avantscenlogebalkongerna kan sägas spela en sådan roll. Om balkongerna kan för övrigt anmärkas att de i hög grad påminner om motsvarande i *Det Kongelige* i Köpenhamn.⁶ De utskjutande balkongerna låter Isaeus återkomma i fjärde radens barriär, där de placerats in mellan kolonnerna i en originell kombination.

När Anderberg år 1898 i den festskrift som gavs ut i samband med operabyggnadens invigning presenterar de projekt som föregått hans eget, skriver han att Isaeus' förslag "innebar att med bibehållande af den gamla fasaden åt Gustaf Adolfs torg och med användandet af hela operahustomten fullständigt ombygga teatern efter moderna fordringar". Samtidigt tillägger han emellertid att "detta var före Ringteaterns brand och fordringarna på trygghet för publiken i händelse af eldfara voro icke så stora då som nu".

Om Isaeus' förslag vid den tidpunkt då ritningsmaterialet färdigstälts utsatts för en allvarlig granskning av berörda myndigheter skulle det med största sannolikhet ha dömts ut just av det skäl som Anderberg berör, nämligen genom "bristen på trygghet för publiken i händelse af brand".



Branden i Ringteatern i Wien den 13 december 1881, xylografi i Ny illustrerad tidning 1881.

De principer för kommunikationernas anläggande inom offentliga teaterlokaler som formulerats redan under 70-talet och som man skulle förmoda ha anammats vid 80-talets inträde även bland initierade i Sverige, har i flera fall inte följts av Isaeus. Bl a har arkitekten gjort sig skyldig till det misstag som August Fölsch redan tio år tidigare pekat ut som alltför ofta återkommande; den högst liggande raden har de sämst utformade kommunikationerna; trappona hit upp är husets smalast och snävast svängda.

Svårigheterna att få till stånd acceptabla kommunikationer i det gamla operahuset på den oregelbundna tomten – hur mycket man förstörde och byggde om – utgjorde en annan allvarlig komplikation i byggnadsfrågans lösning.

Den 13 december 1881 inträffade den stora brandkatastrofen i Ringteatern i Wien. Denna tragiska händelse blev en väckarklocka även för dem som ännu inte fått upp ögonen för hur ohyggliga följderna av en teaterbrand kunde bli. Som en direkt följd av branden i Ringteatern skärptes översynen av teaterlokalerna i Stockholm och i det gamla operahuset föranstaltades omedelbart om diverse åtgärder. Här hade man för övrigt redan den 10 oktober varit med om en brand i det tillbyggda dekormagasinet.

I jämförelse med Ringteaterkatastrofen, då över 800 personer omkom, var naturligtvis branden i operahuset en bagatell. Det hindrade emellertid inte att den ekonomiska förlust man då gjorde genom de omfattande materiella skadorna ytterligare allvarligt försämrade ett dåligt ekonomiskt utgångsläge.

Teaterbranden i Wien blev föremål för stor uppmärksamhet och publicitet



Kvävda offer vid branden i Ringteatern, xylografi i Ny illustrerad tidning 1881.

världen över. *Ny illustrerad tidning* lät trycka två helsidesbilder i reportagestil. Samtidigt infördes följande notis:

RINGTEATERNS BRAND. Verlden får då och då en hårdhändt påminnelse om alltings förgänglighet genom katastrofer så ohyggliga att ej blott de som närmast drabbats deraf utan hela menskligheten försänks i sorg deröfver. En sådan katastrof var Ringteaterns brand. Teatern hade alla förutsättningar för att en utbrytande våldeld skulle medföra de gräsligaste följder. Teatern med platser för omkring 1 800 åskådare, en stor scen, utrymme för mer eller mindre nödvändiga lokaler o s v stod på en grundyta af endast 1 750 qv.-m. En följd häraf var att uppgångarne voro så trånga som möjligt, med smala spiraltrappor o.a.d. Vi fritaga oss och läsaren från en beskrifning af den gräsliga olyckshändelsen, så mycket mer som de bifogade teckningarna äro talande nog.

Anderberg avslutar sin korta passus om det iseauska förslaget med att tillfoga att det var "storslaget anlagdt och väl genomtänkt" men strandade på den stora byggnadskostnaden och den "ringa ekonomiska intäckt, de i huset inrymda uthyrbara lokalerna kunde gifva."

Sett i ett tidsperspektiv kan man naturligtvis påstå rent allmänt att den

ekonomiska aspekten spelat in. Men avgörande för Isaeus' förslag och av betydelse i fortsättningen var sannolikt det förhållandet att det, redan då det var nytt, ansågs som funktionellt oacceptabelt och i praktiken ogenomförbart utan stora omarbetningar. Som utgångspunkt för den påföljande utvecklingen spelade Isaeus' förslag ovedersägligen en roll och på den scentekniska sidan formulerades i samråd med Operans maskinmästare P F Lindström i flera fall lösningar som direkt kom att föras vidare.

HELGO ZETTERVALL

1881 års riksdagsbeslut hade medfört att de kungliga teatrarna skilts från hovförvaltningen. De kom istället att läggas direkt under finansdepartementet.

De omständigheter som ledde till dessa organisatoriska förändringar har behandlats i andra sammanhang och skall inte närmare beröras här.⁷ Överhuvud kommer 1880-talets propositioner och riksdagsbeslut i teaterfrågan i fortsättningen att relateras endast i den mån de har direkt beröring med operahusets byggnadsfråga.

Den nya förvaltningskonstruktion som 1881 års riksdagsbeslut lett till, var en nödlösning som skulle äga giltighet endast tills att ett förslag till definitivt ordnande av teatrarnas framtida ställning och verksamhet kunde godtagas. Teatrarnas dagliga drift fortsatte som tidigare, dock med byte på chefsposten. Henrik Westin tillträdde den 1 april 1881. Hans företrädare Erik af Edholm hade underrättats om sitt entledigande endast en månad dessförinnan.

Helgo Zettervall blev ny överintendent i överintendentsämbetet 1882.⁸ I likhet med ÖIÄ sorterade nu – om än interimistiskt – kungliga teaterdirektionen direkt under finansdepartementet och dess högste förvaltningschef Robert Temptander. Finansministern och överintendenten, det statliga byggnadsväsendets högste ämbetsman, stod nu som de närmast ansvariga när det gällde att lösa stora teaterns byggnadsfråga.

För att skaffa underlag för teaterfrågans bedömning anmodade Temptander, som torde ha varit angelägen om att få frågan ur världen så fort som möjligt, kungliga teaterdirektionen i en skrivelse den 20 september 1882 att utarbeta ett betänkande rörande teatrarnas framtida verksamhet:

därest teaterverksamheten skulle för Statens räkning fortfarande bedrivas, dels med iakttagande att den nuvarande teaterns personal sammanfördes för att spela på den stora teatern, dels att personalens antal inskränktes så långt ske kunde utan men för teaterverksamheten.

Teaterdirektionen svarade den 11 januari 1883⁹ och kunde då redovisa att

den blifvande förlusten genom Dramatiska teaterns indragning kan uppskattas till minst 110 000 kronor, hvarmed det årliga statsanslaget i sådant fall behöfde ökas utöfver det belopp som eljest vore nödvändigt ...

Man ansåg sig således kunna påvisa att spel på *en* scen skulle vara mer kostsamt än spel på två.

Teaterdirektionens skrivelse skall ses som en stridsskrift där kampen gäller bibehållandet av de två scenerna. I detta sammanhang är skrivelsen emellertid också av intresse därigenom att den – indirekt – förmedlar en rad kunskaper om de förhållanden som rådde i den 100-åriga teaterbyggnaden. Då den dessutom ger oss något av 1880-talets syn på professionellt driven teaterverksamhet kan det vara berättigat att återge ett längre avsnitt:

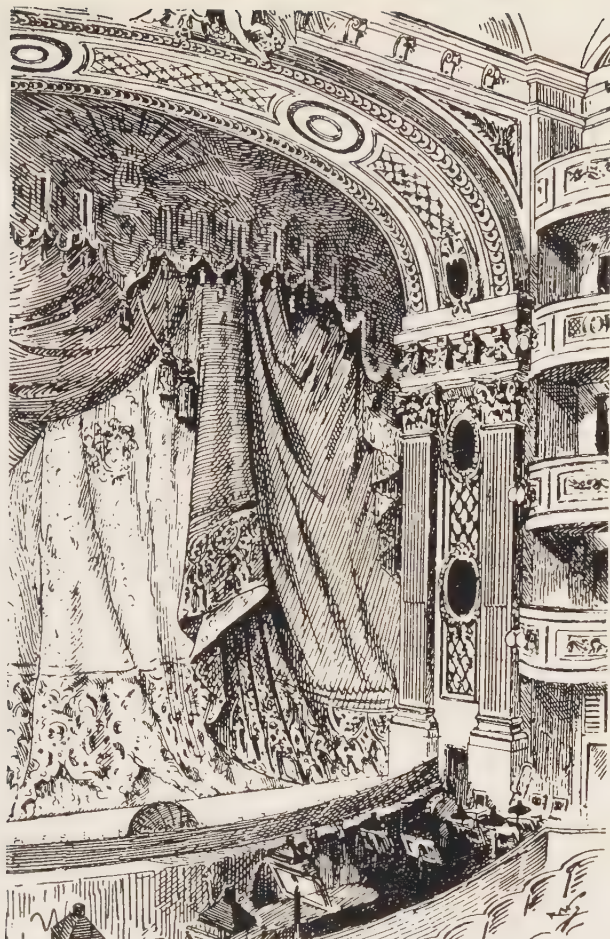
(efter att ha framhållit att Stora teaterns välkända och förnämliga akustik i första hand äger giltighet vid musikrepresentationer övergår man till att tala om hur den förhåller sig till taldramat)

Lika gynnsamt ställer sig icke förhållandet för tragedien och det stora skådespelet, hvori man likväl måste finna sig, då för dessa konstarter den stora scenen för närvarande är den enda värdiga och tillräckliga lokal. Den bredd i talet, understödd af ett kraftigare åtbörds spel, som betingas af nämnda konstarter, göra de akustiska olägenheterna mindre märkbara, under det att de skulle få menligaste inverkan på framställningen af i synnerhet komedien och lustspelet. Publiken, hvars varma intresse för den dramatiska teatern bibehållits oförminskadt, och som under de snart förflutna tjugu åren vant sig vid den lilla scenen med den derstädes bofasta lediga och snabbt flytande dialogen och det raskare framställningssättet, skulle icke tillfredsställas af det mindre och lättare skådespelet, framställt inom en lokal, som för denna konstart varit främmande under en lång följd af år.

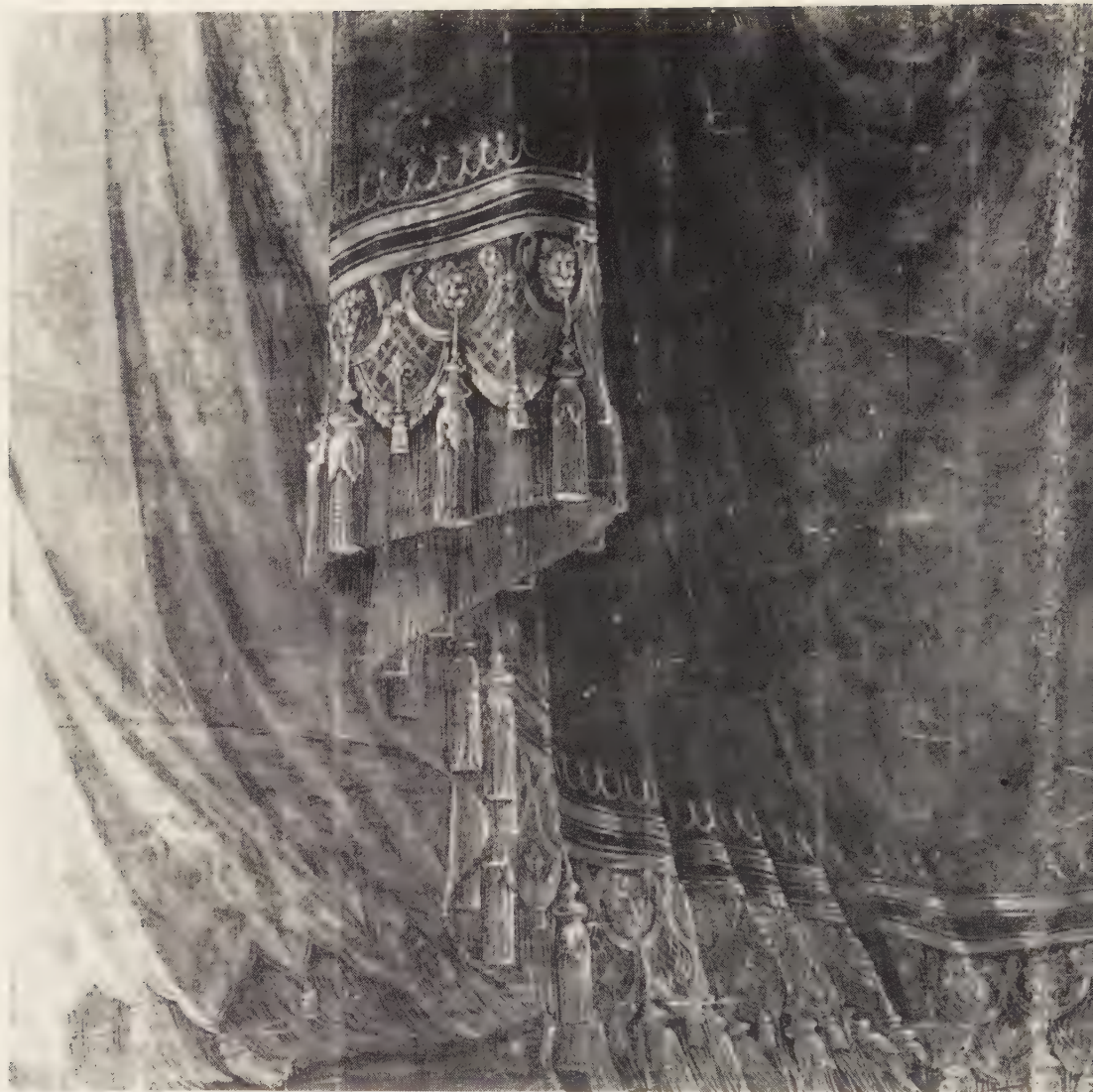
Man har trott sig kunna afhjelpa de å Stora teatern öfverklagade akustiska olägenheterna vid återgifvande af mindre skådespel, komedier och lustspel genom inskränkande af skådespelets ram och anbringande af täckta rum eller ”scenes fermées”; men om dessa äfven mäga utgöra ett memento för skådespelaren att hålla sig inom måttfullhetens gränser, så förmå de dock icke att minska det stora, och för komedien alltför stora afståndet mellan publik och skådespelare.

Om emot hvad nu blifvit anfördt skulle invändas, att under tiden emellan åren 1825 och 1863 den lyriska och dramatiska personalen kunnat arbeta på samma scen och att på sådan grund ett enahanda samarbete äfven nu skulle kunna beredas, så torde Direktionen få fästa uppmärksamheten derpå, att sedan den tiden förhållande-

*Fritz Ahlgrenssons år 1872
målade ridå i Gustaf III:s
operahus, xylografi omkr
1890. DTM.*



na så väsendtligt förändrats, att hvad som då, ehuru med olägenhet, kunnat låta sig göra, numera är med vida större svårigheter förknippadt och säkerligen skulle medföra ett skadligt åsidosättande af den ena eller andra konstafdelningens ändamålsenliga verksamhet och utveckling. Allmänhetens smak för den stora operan var förr icke så utbildad som nu. Derföre kräde operans repertoire ingen synnerlig omvexling, de lyriska representationernas antal var icke stort och de sceniska anordningarne, jemförelsevis mindre omfattande. Dessa omständigheter medförde den naturliga följd, att sjelfva scenområdet kunde vara tillgängligt för nödiga repetitioner icke allenast för den lyriska utan ock för den dramatiska personalen, och ett samarbete dem emellan förthy möjligt att åstadkomma. För närvarande deremot, då för motsvarande af den musikälskande allmänhetens anspråk en stor omvexling av operarepertoiren är nödvändig, så att stundom ända till fyra olika operor i veckan uppföras med de vidlyftiga dekorativa anordningar, som nutidens smak och kompositionernas beskaffenhet betinga, är det ofta med stor svårighet förenadt att utfinna tillräcklig och passande tid för erforderlig öfning och nödiga repetitioner på sjelfva scenen till följd deraf, att densammas område i så vidsträckt mån tages i anspråk för omflyttning och uppsättning av dekorationer. Detta arbete är så omfattande och kräfver så mycken tid, att under den hittills tillryggelagda delen af detta spelår, det blott undantagsvis låtit sig göra att å Stora teatern uppföra skådespel, emedan



Fritz Ahlgrenssons ridå i mörkrött och guld från gamla operahuset, detalj. K Operan (Hägernäs).

operans öfvningar och machineriets arbeten dertill icke lemnat erforderlig tid. Detta anmärkningsvärda förhållande torde behöfva något närmare förklaras. Det är nog- samt bekant, att Kongl. Stora teatern, som när den uppfördes ansågs för en af de vackraste och ändamålsenligaste i Europa, dock efter nutidens fordringar lemnar mycket öfrigt att önska i afseende å utrymme och bekvämlighet. Denna brist, i hög grad menlig för åskådarne i salongen, medför oöfvervinnerliga svårigheter för arbetena på sjelfva scenen. Teatervindens otillräckliga dimensioner förhindra dekorations- fondernas upphissande till hela deras höjd. I stället för att dessa således, på sätt nyare teaterbyggnader medgifva, taga högst ringa utrymme, måste de å Kongl. teatern vid upphissandet vikas, hvarigenom icke allenast en eljes onödig slitning af sjelfva materieleet uppkommer, utan det i öfrigt ringa utrymmet så starkt anlitas, att dekora-

tioner i allmänhet endast för en enda större opera kunna samtidigt å teatervinden ofvan scenen inrymmas. En naturlig följd häraf är, att sedan en opera gifvits dekorationerna till densamma måste nedtagas och i sina förvaringsrum insättas samt deremot andra, som skola vid nästa representation begagnas, i stället framföras och inriktas, för att i sin ordning i magasinen tillbakaföras. Detta arbete måste, till undvikande, så mycket som möjligt, af det olämpliga och kostsamma arbetet om nätterna, verkställas under loppet af dagen. Men utom för detta omflyttningsarbete måste tid äfven afsättas för framförande och profning dels af gamla dekorationer, som kunna ifrågakomma att med eller utan ändring begagnas vid uppsättande af nya piecer, och dels af nya dekorationer, som för samma ändamål blifvit förfärdigade. Dessa samtliga arbeten å scenen kunna vara så angelägna och taga så stor tid i anspråk, att generalrepetitioner, som kräfva vissa bestämda dekorativa anordningar, ganska ofta få uppskjutas för att på lämpliga mellantider verkställas.

Vid en sammanslagning af de båda scenerna måste en stor del av Dramatiska teaterns dekorationer och samtliga dess attributer medfölja till Stora teatern för att derstädes vid talpiecers uppförande begagnas. Häraf uppkommer behov af ökad utrymme för dekorationer och attributer, men sådant utrymme finnes icke vid Stora teatern. Dess dekorationsmagasin såväl inom sjelfva huset, som de på skilda ställen i staden förhyrda äro överfyllda.

Ett oavvisligt krav är ett nytt dekormagasin med anslutning till teaterhuset men en sådan

af corugerad plåt på Stora teaterns tomt, der för närvarande en trädplantering finnes med ett provisoriskt, efter eldsvådan den 10 oktober 1881 uppfördt skjul för inrymmande af dekorationer, skulle // komma att kosta omkring 30.000.

Därtill måste också ett attributmagasin framskaffas, vilket måste ske på bekostnad av andra lokalbehov. För att ersätta förlorat utrymme får direktörens boställsvåning tas i bruk vilket för med sig ytterligare ingrepp, som förändrade kommunikationsvägar, nya gas- och vattenledningar m m.

Skrivelsen som ju syftar till att påvisa det orimliga i att förlägga även den dramatiska avdelningen till Stora teatern avslöjar emellertid också att byggnaden redan under ordinarie förhållanden var behäftad med flera svagheter. För de teaterverksamma uppfattades framförallt bristerna på det scentekniska området som besvärande. För andra kategorier och i andra sammanhang framhölls i första hand brandfaran, de dåliga kommunikationerna, avsaknaden av foajélokal och andra publika faciliteter; toalettförhållandena, exempelvis, ansågs utvecklade.¹

Med utgångspunkt från vissa formuleringar i skrivelsen kan man notera att salongens utformning eller dess arkitektoniska uttryck tillmättes ett mora-

list-estetiskt egenvärde. Detta uttryck förväntades stå i paritet till den sceniska genre som skulle avnjutas. Den stora operan, men framförallt det stora dramat, hade hög dignitet och krävde en värdig arkitektur.

Den som det kan tyckas överdrivna indignation, som många hyst inför af Edholms tilltag att spela Offenbach på en kunglig scen,² kan ha hängt samman med känslan av att lokalen därmed profanerats eller besmittats. Att han gjorde det av ekonomiska skäl var därför ingen acceptabel bevekelsegrund.

Teaterdirektionen som anar oråd om den framtida organisationen – man är också rädd för att de kungliga teatrarne skall komma att drivas på entreprenad – avslutar skrivelsen med följande vädjan:

De kongl. teatrarne direktion som räknar såsom sin största heder att hafva fått leda teaterns arbeten vid den ärofulla tidpunkt, då den Kongl. svenska teaterinstitutionen firade sin hundraåriga tillvaro, anhåller få afsluta detta underdåniga betänkande med att uttala sitt djupa beklagande om denna fest skulle genast efterföljas af den åldriga och värdiga institutionens prigsifvande åt den enskilda spekulationen.

De farhågor som teaterdirektionen hyst skulle besannas. Åtminstone i så måtto att det i finansministerns proposition, som var avsedd som ett förslag till definitivt ordnande av frågan om de Kongl teatrarne framtida ställning och verksamhet, föreslogs att den dramatiska teaterbyggnaden skulle försälas för statsverkets räkning och att förberedelser skulle vidtagas ”i syfte att den stora teatern för ett visst antal år skulle upplåtas till ett enskilt konsortium.”

Den gamla ordningen skulle därmed äga bestånd i ytterligare endast ett år. Inför Statsrådet den 1 maj 1883 redogjorde Temptander närmare för hur han tänkt sig att konsortiets åtaganden och rättigheter skulle utformas; möjligen med tanke på K teaterdirektionens ovan citerade vädjan inledde han med att bemöta eventuella invändningar:

Om emellertid // betänkligheter kunna hysas mot en sådan upplåtelse till en enskild person, synes det mig, att dessa betänkligheter borde kunna undanröjas, om teatern lemnades i händerna på ett konsortium af personer med känd, allvarlig nitälskan för den sceniska konsten. Intresset för denna konst är i vårt land och särskildt i landets hufvudstad så lifligt, att jag vågar antaga, att särdeles om upplåtelsen af teatern kunde förbindas med förmåner, som gjorde den ekonomiska risken mindre, någon svårighet icke skulle möta att få teatern öfvertagen af ett konsortium, hvari deltagande personer i och för sig utgjorde en fullt tillförlitlig borgen för teaterns värdiga handhavanden.

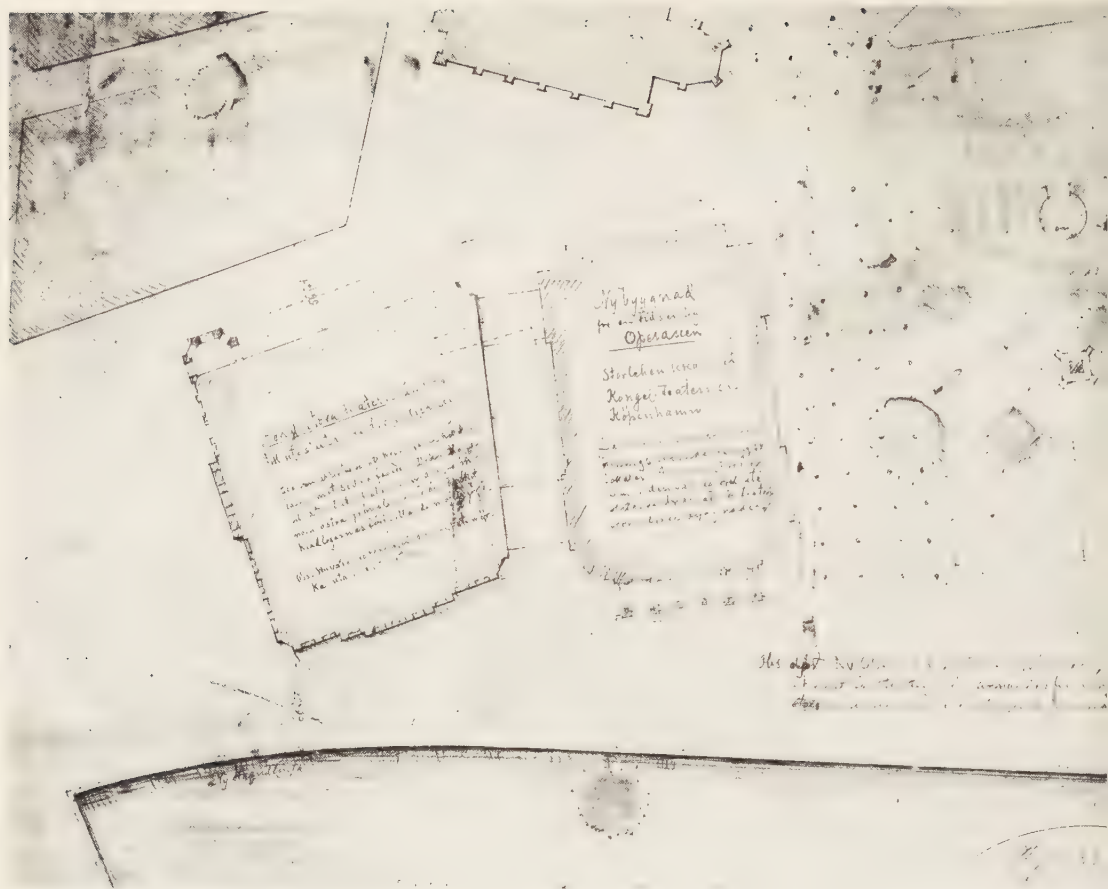
Under förutsättning att den dramatiska teatern som till följd af byggnadssätt och inredning för sitt ändamål är ganska olämplig bör säljas // [såsom redan föreslagits 1881] endast den stora teatern skulle ifrågakomma för en upplåtelse, har jag föreställt mig, att det konsortium, som kunde befinnas benäget att öfvertaga teatern, förmåner // skulle kunna beredas derigenom, att upplåtelsen af teatern med tillhörande tomt och till teatern anslagna inkomster utsträcktes till en längre följd av år, exempelvis femtio, och att konsortiet berättigades disponera den förnärvarande obebyggda delen af teaterns tomt för uppförande af en ny teaterbyggnad eller för en tillbyggnad af det gamla teaterhuset. Om den nya byggnaden, hvilken vid upplåtelseidens utgång borde utan lösen hemfalla till statsverket, inreddes så att den kunde delvis användas för andra ändamål än teaterverksamhet, vågar jag antaga, att den afkomst, konsortiet deraf kunde upphemta skulle i förening med den ökade recettinkomst, som borde kunna påräknas inom den nya rymligare teatern, jemte de af Eders Kongl. Maj:t och statsverket anslagna understöd, sätta teaterns innehafvare i stånd att bestrida driftkostnaden för teatern jemte ränta och amortering på byggnadskostnaden samt möjligen derutöfver bereda någon vinst. En väsentlig orsak till det mindre gynsamma ekonomiska resultatet af de Kongl. teaternes verksamhet är obestriddligen att söka i det stora teaterhusets mindre tidenliga beskaffenhet, som verkar fördyrande på den dagliga driftkostnaden och ej lemnar utrymme för en tillräckligt stor publik. En ny teaterbyggnad måste därför vara ett önskningsmål; och ett försök att åstadkomma en sådan utan någon särskild uppoffring från statsverkets sida på nu antydda eller annat sätt synes mig icke böra försummas.³



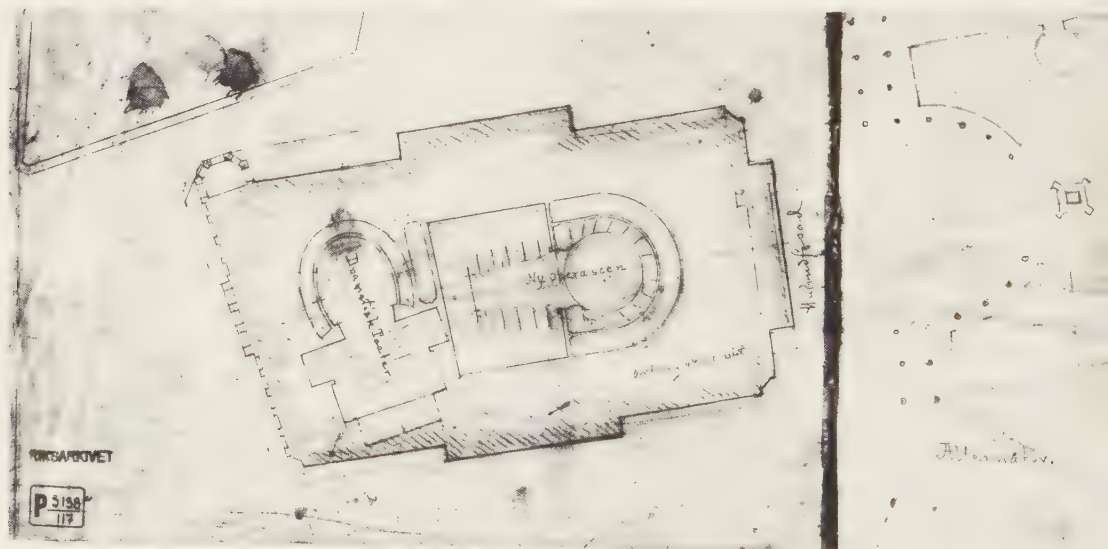
Från gamla operan. Ur Slöjdföreningens mönsterblad 1890.

Det torde ha varit i det skede som rådde våren 1883 som en situationsplan daterad detta år och försedd med Zettervalls signatur har kommit till. Planen förvaras i överintendentämbetets arkiv och det torde vara i egenskap av överintendent som Zettervall i dessa planer konkretiserade sina tankar om de k teaternas lokalfråga. Den då rådande situationen skulle snart förändras och de idéer som kommer till uttryck i planerna följaktligen bli överspelade. Som ett led i den historiska utvecklingen har emellertid även detta förslag sitt avgjorda intresse.

Situationsplanen, eller rättare sagt planerna, eftersom Zettervall också ger



Helgo Zettervall, förslag till om- och nybyggnad på operatomten, situationsplan daterad 1883. RA.



Helgo Zettervall, alternativ till föregående. RA.

ett alternativt förslag, är utförda i blyerts och försedda med diverse anteckningar.

Gemensamt för såväl grundförslaget som alternativet är att de bibehåller den adelcrantzska fronten mot Gustaf Adolfs torg. I grundförslaget är operahuset i det närmaste bevarat oförändrat – senare tillbyggnader åt öster har rensats bort – sånär som på att ett stadsplanekrav på Arsenalsgatans breddning medfört att operabyggnadens norra fasad dragits tillbaka. För att då inte huvudfasaden skall stympas har dess sydvästra hörnparti utformats som ett slags loggia genom vilken Arsenalsgatans gångtrafikanter kan passera. På det sålunda något förändrade 100-åriga operahuset har Zettervall antecknat följande:

Kongl. Stora Teatern ändrad till uteslutande dramatisk scen. Scenen avkortas så att klädlogerna kunna läggas mot Södra fasaden. Dekorations och attributlokalerna indrages inom östra gränslinjen här, vilket klädlogernas förflyttande möjliggör. OBS nuvarande klädloger i allmänhet mörka, utan ventilation.

Öster om den befintliga teatern, på den obebyggda delen av operatomten, har Zettervall tillfogat en helt ny och fristående teaterbyggnad. Den har 1800-talsteaterns karaktäristiska plankontur och avslöjar att scen och salong ligger i byggnadens längdriktning med huvudentrén mot Strömmen markerad med entréportik och framförliggande uppfart.

Nybyggnaden är försedd med följande notering:

OBS: Eljest ny opera på Artilleriplanen, i hvilket fall tomten här användes för annat statens ändamål eller utlägges till promenad.

Situationsplanens alternativa förslag har de båda scenerna sammanförda inom en byggnad; gamla operahuset har byggts till åt öster och där är den nya operalokalen förlagd i byggnadens längdriktning. Den har således huvudentré åt Karl XII:s torg. Till sitt läge och sin yttre plankontur överensstämmer detta variantförslag med Isaeus' ombyggnadsritningar från 1881.

I sin bevarade sk conto-bok⁴ har Zettervall för året 1883 gjort följande notering: "Diverse funderingar för Kongl. Stora teaterns ombyggnad eller förändring." Sannolikt är det några av dessa funderingar som vi här ser åskådliggjorda.

När Temptander presenterade sin proposition den 1 maj 1883 reserverade han sig för huruvida tomtmark för en utbyggnad skulle vara disponibel:

Ett bestämt förslag om rätt att förfoga öfver teaterns tomt för sådant ändamål anser jag mig dock förnärvarande så mycket mera förhindrad framställa, som, efter hvad är mig bekant, inom Riksdagen fråga blifvit väckt och nu är under behandling om teatertomtens användning för andra ändamål.

Vad som här åsyftas är det utredningsarbete som påbörjats och som fick sin fortsättning i den kommitté som skulle avge betänkande och förslag angående "Byggnadsplatsen för Nytt Riksdagshus". Kommittén tillsattes kort tid därefter, nämligen den 29 juni. Dess ordförande var överståthållaren Gustaf af Ugglas och Helgo Zettervall var en av 7 ledamöter. Betänkandet avgavs den 29 november 1884.

De tomter eller byggplatser för riksbyggnaderna som kommittén hade att undersöka och kostnadsberäkna var, förutom teatertomten, mark belägen på Riddarholmen, Helgeandsholmen, Skeppsholmen och Artilleriplanen.

Av riksbyggnadskommitténs protokoll⁵ framgår att man påbörjade beräkningarna den 7 november 1883 och slutförde dem den 2 september 1884. Man kunde då påvisa att det blev dyrast att använda operahustomten eftersom det skulle föra med sig

äfvén omkostnaden för uppförandet af ett nytt operahus å Artilleriplanen i det nuvarandes ställe.

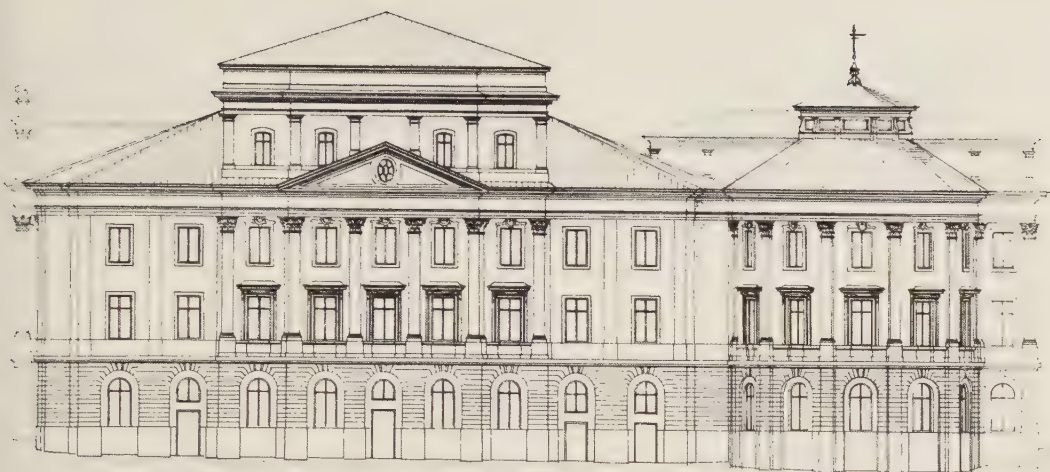
Man beräknade att en ny teaterbyggnad på Artilleriplanen skulle belöpa sig till 2 500 000.

Tanken på att använda operahustomten övergavs således slutgiltigt först i september 1884. Trots detta hade Zettervall inom ramen för kommitténs arbete gjort ett förslag till ombyggnad av Stora teatern, som av den daterade kostnadsberäkningen att döma var färdigt redan i april, således fem månader innan man fattat beslut om att operatomten inte skulle användas för riksdagshus. Zettervalls beskrivning av uppdraget lyder enligt noteringen i kontoboken:

Utarbetat ett fullständigt projekt för Kgl S. Teaterns delvisa inre ombyggnad och yttre förändring med fasad åt Carl XII-torget, för åstadkommande af en tidsenlig operasalong och scen samt till publikföyer (gratis) 9 pl.

Av de i contoboken omtalade 9 planscherne eller ritningarna återfinns idag veterligen endast sex.⁶ Det material som återstår är emellertid tillräckligt för att ge en uppfattning om det väsentliga i Zettervalls ombyggnadsprojekt.

I motsats till Iseaus förslag är det här fråga om en faktisk ombyggnad.



Helgo Zettervall, förslag till ombyggnad av Kungliga Stora teatern 1885, fasad mot Strömmen. KTA (DTM).

Kravet att hålla nere kostnaderna har varit avgörande och i så stor utsträckning som möjligt har därför befintliga murar återanvänts.

Exteriörens arkitektoniska detaljmotiv knyter an till den bevarade fasaden åt Gustaf Adolfs torg.

I ombyggnaden tas ingen hänsyn till kravet på Arsenalsgatans breddning och murbehandlingen åt detta håll är säkerligen tänkt att förbli den släta enkla i enlighet med den redan befintliga.

Artikuleringen av exteriören – i den krävande omgivningen mot Strömmen – har sannolikt varit det som i första hand intresserat Zettervall och den lösning som levereras kan också sägas bära denna arkitekts omisskännliga prägel genom den tornbyggnad som placeras mellan operabyggnadens befintliga strömfasad och den senare tillbyggda dekormagasinflygeln. Flygeln som uppfördes 1844 är maskerad eller kringbyggd av östfasadens utskjutande sidoparti. Tornbyggnaden bidrar onekligen verksamt både till att livfullt variera den yttre gestaltningen och att binda samman disparata byggnadselement.

Zettervalls dristighet och säkra handlag ger sig till känna i exteriören. I det inre däremot förefaller vissa anordningar vara utformade på ett sådant sätt att de knappast kunnat godkännas av tidens teaterbyggnadsexpertis.

Utgångsläget var visserligen dåligt, men mångfalden av långsträckta eller prångartade korridorer, snävt svängda trappor, enstaka trappsteg som förbinder nivåskillnader m m, förvånar dock.

Den exteriört sett genialt påfunna rundbyggnaden har till sin inre anord-



Helgo Zettervall, förslag till ombyggnad av Kungliga Stora teatern 1884, fasad mot Kungsträdgården. KTA (SSM).

ning tycke av nödlösning; tornets cirkelplan är indelad i en mångfald små sektorer i vilka skådespelarloger inrymts.

Det hade ofta påpekats att stora teatern tog för liten publik; recettinkomsten blev mindre än den behövde vara. Zettervall har därför sett som en huvuduppgift att skaffa utrymme för fler åskådare. Projektets salong rymmer 1 700 personer mot den ursprungliga salongens 900. Genom att riva den forna salongens omfattningsmur och i stället låta korridorens yttre vägg bilda begränsningsmur, förstoras salongen avsevärt. Salongen är också förhöjd. För övrigt kan man konstatera att praktiskt taget ingenting av det adelcrantz-ska åskådarrummet skulle bli kvar bortsett från den ovala planformen. Efter-som scenöppningens gamla mått har bibehållits är sikten från logerna på radernas sidor påfallande dålig och ibland praktiskt taget obefintlig.

Salongen, vars tak- och radkonstruktion skulle utföras i järn och med gjutjärnskolonetter, uppvisar inga arkitektoniska element i vilka man kan intolka nationella symboler. Formerna är neutrala och anknyter närmast till florentinsk ungrenässans. Den 10 september översändes ritningarna till K teaterdirektionen med anhållan om utlåtande "öfver det utkast till Kongl Stora teaterns ombyggande å teaterns nuvarande tomt." Anhållan är under-tecknad av Gustaf af Ugglas på kommitténs vägnar.

Direktionen som avgav sitt svar en knapp månad senare är kritisk.⁷

Det säger sig självt att det är de inre anordningarnas funktionella lösningar man befattar sig med. Ombyggnadsprojektets stadsbyggnadsmässiga kvalifi-kationer ligger helt utanför intressesfären.

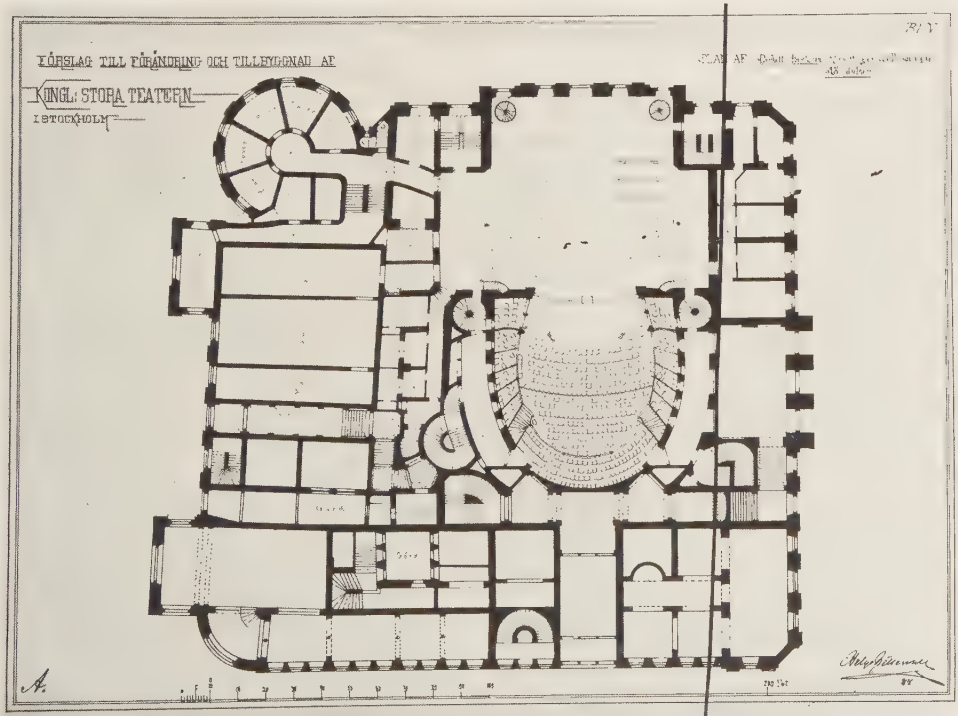
Inledningsvis efterlyses kompletterande ritningar. Man pekar även på att granskningstiden varit för knappt tillmätt, det är svårt att ta definitiv ställning till allt vad ombyggnaden kan komma att medföra.

Först tar man upp förslagets utformning av salongen som tyckes direktiönen "åtminstone för den närmaste framtiden, tilltagen alldeles för stor."

Man framhåller att medeltalet besökande under senaste två åren varit 600,

"hvarvid icke bör lämnas obemärkt att de dyrare platserna, parkett och i synnerhet första raden sällan visat sig otillräckliga". Man fortsätter:

Salongens så betydligt // ökade höjd synes Direktionen dessutom möjligen innebära fara för försämring af de nuvarande så synnerligen goda akustiska förhållanden, hvarföre den stora teatern har ett väl förtjänt anseende.



Helgo Zettervall, förslag till ombyggnad av Kungliga Stora teatern 1884, plan i nivå med parketten. KTA (DTM).

Därefter går man över till placeringen av den kungliga logen, som Zettervall lagt mot öster och i förbindelse med den kungliga entréen från Karl XII:s torg.

Genom att förlägga den med dess foyer på den östra sidan // söndras utrymmet för de för teaterns verksamhet nödvändiga lokalerna.

Man föreslår istället logens förläggande åt motsatt sida och då med entré från Gustaf Adolfs torg.

Beträffande förhöjningen av scenhuset, vilken skulle medföra en förändring även i exteriören – strömfasaden skulle få en attikavåning över frontespisen – skulle den, menar direktionen, inte få åsyftad verkan eftersom den nödvändiga bredden inte skulle kunna åstadkommas.

”Mot förläggande af klädloger i den uti sydöstra hörnet föreslagna tornbyggnaden” invänder man ”att enligt af vad af ritningarna tyckes framgå, tillträde dertill finnes genom endast *en* trappa, och således i händelse af eldsolycka, passagen från större eller mindre del loger, skulle blifva afskuren.” En allvarlig anmärkning riktas mot spiraltrapporna i scenens fond; dessa kan tjänstgöra som kommunikationstrappor men vad sker vid ”eldsolyckor”? Man framhåller tom att dessa ”icke skulle vara i noggrann öfverensstämmelse med § 50 af byggnadsstadgan för rikets städer.”

Direktionen efterlyser vidare fler magasin och bostäder för regissör, brand- och gasmästare, kostymförvaltare, vaktmästare, portvakt, eldare m fl.

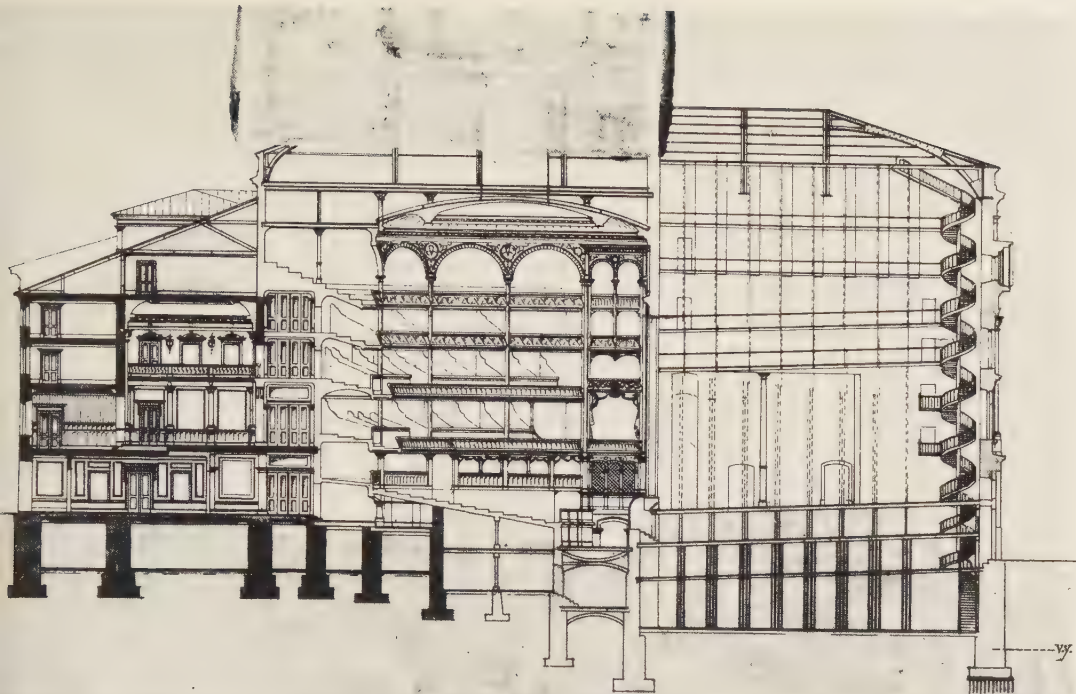
Avslutningsvis vill man betona

olägenheten af att i ett teaterhus inrymma restaurations- och källarsalslokaler, och önskvärdheten af att de enligt förslaget därför afsedda lokaler blifva använda till direkt nytta för teatern eller för den händelse, att de kunna till större eller mindre del undvaras, företrädesvis till butiker, som kunna gifva en avsevärd inkomst.

I skrivelsens inledning framhåller teaterdirektionen att maskinmästare Lindströms synpunkter legat till grund för uttalandet.

Att direktionens officiella utlåtande verkligen bygger på P F Lindströms åsikter bekräftas av dennes bevarade koncept.⁸ Vid en jämförelse mellan detta och skrivelsen framgår att direktionen av skilda skäl funnit det motiverat att uttala sig betydligt mer kortfattat. För oss är dock Lindströms mer utförligt återgivna synpunkter i ett par fall av största intresse.

I PM-en tar han inledningsvis upp det han anser vara grundfelet med ombyggnadsprojektet och trycker därmed på den ömma punkten. Han for-



Helgo Zettervall, förslag till ombyggnad av Kungliga Stora teatern 1884, längdsektion. KTA (SSM).

mulerar sig på följande sätt, efter att ha pekat på att de många timade teaterbränderna manar till försiktighet:

Då tanken på att ombygga teatern med bibehållande af scen och salong på dess nuvarande plats, är förestafvad af bristande tillgångar att få en fullständigare ombyggnad, kan deremot ej någon invändning göras, ehuru detta, nemligen scenen och salongens likställande på sin nuvarande plats, just är det som inverkar så bestämmande på det hela, bl a entréen med tillhörande trappor till salongen, hwilka till följd af bristande utrymme, icke kunna ordnas efter något system, utan måste förläggas olika på båda sidor, allt eftersom omständigheterna det medgifvet och blifva derigenom mindre tillfredställande.

Kritiken mot salongens utformning, som direktionen endast i mer allmänt hållna ordalag riktar mot storleken, som befaras få menlig effekt för akustiken, bygger också på en analys av Lindström.

Förutom att akustiken kommer i farozonen skulle salongen i sitt ombyggda skick erbjuda mycket dålig sikt för en stor del av publiken på radernas sidor. Lindström föreslår därför att åskådarna "något aflägsnas från scenen." Detta skulle åstadkommas föreslår han, genom att anbringa "blinda avantscener (som på Nya Teatern)" eller fält framför scenöppningen vilka förhållandevis kraftigt skulle divergera mot salongen. Därigenom skulle ingen få sin plats för nära scenöppningen och ingen heller komma att sitta så att "synlinien intränger mellan kulisserna."

Kommittén går naturligtvis i svaromål mot teaterdirektionens kritik. Man

vänder sig först mot direktionens yttrande att salongen skulle vara för stor.
Därvidlag

vill komitén först och främst erinra, att det hittills, såsom det vill förefalla, på goda grunder ansetts snart sagdt såsom ett axiom, att det inskränkta antalet platser varit bland hufvudanledningarna till det mindre lyckliga finansiella resultatet af kungliga stora teaterns verksamhet.

Det är icke medeltalet besökande, som är afgörande för frågan om teatersalongens lämpliga storlek, utan antalet af dem som tillströmma vid de tillfällen, då något, som särskildt lockar publiken, gifves å teatern.

Teaterdirektionens anmärkning beträffande passageförhållandena i klädlogerundbyggnaden avfärdas med att passage och trappa där ändå skulle bli dubbelt så bred som den nuvarande och att därför någon trängsel inte behöver befaras. Uppfattningen att spiraltrapporna i scenfonden inte skulle vara i överensstämmelse med gällande byggnadsförfattning bygger på ett förbiseende från direktionens sida menar kommittén: det är inte spiraltrapporna som skall användas vid evakuering utan

såsom ritningarna visa, finnas två brandfria trappor, en på hvardera sidan, att af scenpersonalen begagnas vid eldsolycka.

Det är visserligen riktigt att symmetriskt anlagda scentrapphus finns på ritningarna – detta kan heller knappast ha undgått teaterdirektionen.

Faktum är emellertid att dessa brandfria trappor inte når ända upp. De som befinner sig på översta scenbalkongen måste anlita spiraltrappan på den ena eller den andra sidan och följa den minst tre varv innan den brandfria trappan kan nås.

Kommittén finner däremot direktionens förslag om inrättande av butikslokaler synnerligen tankvärd. Man menar t o m att det borde undersökas huruvida man icke kunde gå ett steg längre och genom tillbyggda arkader med bodar åt Karl XII:s torg skaffa teaterkassan en ökad inkomst ”på samma gång byggnaden vunne ur arkitektonisk synpunkt genom möjligheten att på sådant sätt bilda en fullt tillfredställande öfvergång mellan byggnadens östra och södra sidor.”

Avslutningsvis tillstyrker kommittén – trots teaterdirektionens invändningar – ”en ombyggnad med hufvudsaklig ledning af ofvan omtalade eskissritningar.”

Ännu var man emellertid långt ifrån en lösning; byggnadsfrågan kom återigen att skjutas på framtiden.

Zettervalls ombyggnadsförslag var som redan nämnts att döma av den daterade kostnadsberäkningen slutfört redan den 2 maj 1884, således fyra månader innan man enligt kommitténs protokoll kommit fram till att operatomten inte skulle komma ifråga för nytt riksdagshus.

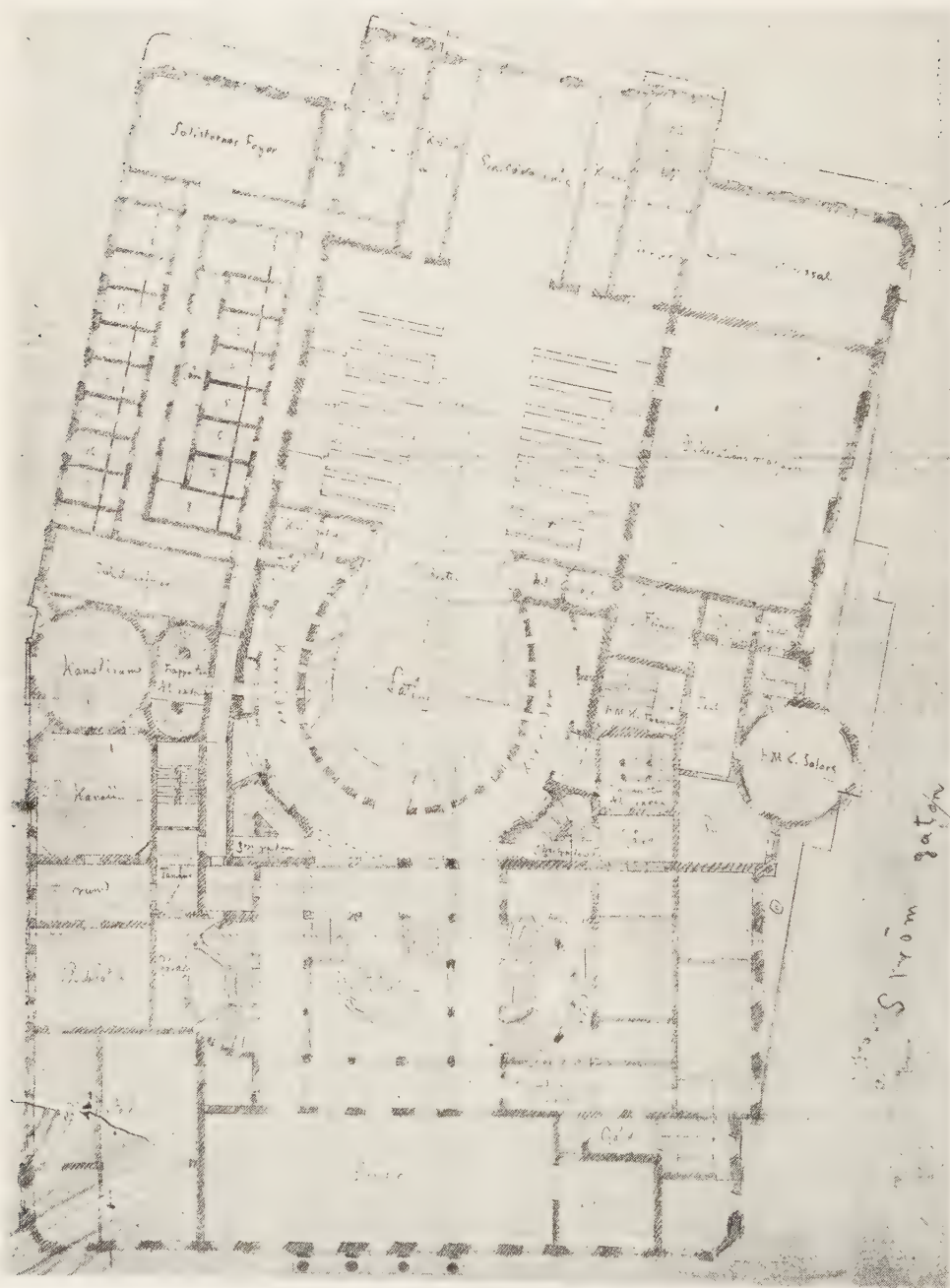
Att operatomten inte skulle komma att användas för det nya riksdagshuset och att det därför inte heller skulle bli fråga om någon ny teater på Artilleriplanen tycks man således ha räknat med på ett tidigt stadium. Zettervall som ju ville ha kvar det adelcrantzska operahuset som teater kan ha varit den inom kommittén som drivit frågan om en ombyggnad. Riksdagshus på operatomten skulle medföra att Helgeandsholmen togs i bruk för annat ändamål, något som skulle gå rakt emot Zettervalls önskan; riksdagshus på Helgeandsholmen var för honom det enda möjliga. Att de redan i maj färdigställda ritningarna inte skickades till teaterdirektionen förrän den 10 september kan hänga samman med att det officiella beslutet att överge operatomten som plats för riksbyggnad inte togs förrän den 2 september.

I Kungliga teaterns arkiv förvaras tillsammans med övriga ombyggnadsritningar en serie anonyma planer utförda i blyerts på tunt silkespapper. Planerna visar sig vara kalkerade efter Iseaus' ritningar från 1881 och därefter försedda med en rad ändringar. Förutom justeringar i den inre rumsfördelningen förekommer avvikelser framförallt i planernas ytterkontur. Här har således eftersträövats en förändring i exteriörens artikulering. Sannolikt har vi här att göra med planskisser av Zettervall utförda som ett led i förberedelsearbetet för ombyggnadsuppdraget som utfördes inom ramen för riksbyggeskommitténs arbete.

Bland riksbyggeskommitténs bevarade handlingar återfinns en väl läst kopia av 1880 års teaterkommittés betänkande, vilken är försedd med många understrykningar i det avsnitt som behandlar lokalfrågan.

Att Isaeus' förslag som ju var ett direkt resultat av denna kommittés arbete har varit en given utgångspunkt för Zettervall då han på allvar satte sig in i Kungliga teaterns byggnadsfråga förefaller synnerligen rimligt.

Den handstil som kan iakttas på blyertsplanerna är av allt att döma densamma som återfinns på Zettervalls år 1883 signerade situationsplan, en omständighet som ytterligare talar för att Zettervall är upphovsmannen till de kalkerade planerna. De genomförda ändringarna här visar att den som utfört dem sökt komma till rätta med den monotoni som vidhänger det isaeuska förslagets exteriör genom att bryta upp eller sektionera om de långsträckta fasaderna. Den alldeles särskilt utsatta strömfasaden har delats upp i två partier vilka konvergerar mot mitten där en inplacerad rundbyggnad binder dem samman. Samma grepp, men så att säga i omvänd ordning, tillämpas på



Förslag till ombyggnad av Kungliga Stora teatern, förarbete möjligen utfört av Helgo Zettervall. KTA (DTM).

byggnadens motsatta sida. En rund salong utgör den invändiga mittpunkten i byggnadens utsträckning mot Arsenalsgatan.

I sin levnadsbeskrivning,⁹ nedtecknad år 1903, antecknar Zettervall under 1883, efter att ha redogjort för de arbeten han hade, följande reflexioner:

Men jemte alla dessa arbeten hade jag fått ett som skulle så småningom grundlägga min ohjelpiga impopularitet Kongl Majt hade tillsatt en komité (den 29 juni) för utredande af frågan om platsen för Riksdagshus, riksbank och Teater och jag blef insatt i den komitén. Som ledamot här uppgjorde jag planprojekt till Riksdags och riksbankshus för åtskilliga platser, äfvensom ett projekt till gemensamt hus för båda institutionerna att förläggas längst vester ut på Helgeandsholmen – en plats som enl. Kungabrevet icke fick tagas med vid förslagen. Detta förslag var anspråkslöst nog ty ännu hade det uppgjorda programmet måttliga begär. Detta mitt förslag slog an hos en del ledamöter andra hade sina förutfattade meningar och ville icke höra talas om holmen. För Kungl stora Teatern hade jag många funderingar. Tänkte förändra den till en tidsenlig dramatisk scen och få en ny Opera på Artilleriplanen och der K M:ts hästar nu residera, mera värdiga för den fina platsen än muserna.

Sina minnesanteckningar för 1884 inleder Zettervall på följande sätt: ”Riksbyggnadsfrågan upptog mig nu för det mesta och efter allsidig pröfvning kom jag till den fulla öfvertygelsen att ingen plats var lämpligare än Helgeandsholmen.”

Han fortsätter:

Ett annat intressant projekt sysselsatte mig äfven nemligen försöket att kunna i det inre ombygga salong och scen af Kungl Teatern så att det blef en något så när tidsenlig operascen af den, med bredare korridorer och bekvämare trappor, fullständig brandfrihet, stor publikfoyer m m. Jag hade studerat de förnämsta mönstren härför och tyckte att jag löst uppgiften godt och tillräckligt pompöst för våra små förhållanden. I det yttre var byggnaden tänkt fulländad mot Carl XII:s torg. Det var ett stort projekt (9 stora blad), som jag gjorde utan all slags ersättning, af intresse för den historiska byggnadens bibehållande. Ett annat mindre förslag afsåg byggnaden för dramatisk scen, hvarom jag redan nämnt. Båda förslagen väckte hufvudsakligen motvilja. Det gamla Operahuset skulle bort. Pietet för Gustaf III:s skapelse, för världens akustisk yppersta teatersalong, för symetrien vid Gustaf Adolfs torg och byggnadens karaktär af att vara fristående flygel till Slottet, liksom dess pendang Arfprinsens palats – för vår berömde Adlercrantz’ vackra och taktfulla arkitektur – allt sånt log man förnämt åt och mig tvålade man till.

Förslaget att genom bettleri få pengar till en ny var ännu inte satt igång, men förmodligen redan påtänkt.

Så långt Zettervalls tillbakablick för åren 1883–84.

Låt oss nu återgå till "riksbyggnadskommittén" och dess betänkande som avlämnades den 29 november 1884. Här hade man föreslagit Skeppsholmen som byggnadsplats. Av skäl som här inte närmare skall beröras var vid röstningstillfället samtliga byggplatser utom de på Skeppsholmen och Artilleriplanen undandragna bedömning. Zettervall, som röstat på Skeppsholmen emedan han ansåg Artilleriplanen vara ännu sämre alternativ, hade emellertid reserverat sig mot kommitténs beslut. Han förordade Helgeandsholmen trots att den undandragits som möjlig plats. (Helgeandsholmen antogs först 1888 som platsen för den nya riksdagsbyggnaden).

Zettervall vänder sig kraftigt emot Skeppsholmen som platsen för en monumentalbyggnad och säger bl a att det minst sagt skulle komma att te sig besynnerligt att se holmen bebyggd på stadsmanér:

Holmen är dock i sitt nuvarande skick en verklig perla; dess flera vackra byggnader med sina till platsen måttliga proportioner ligga så måleriskt och täckt inbäddade i grönskan och de vackra väl vårdade planteringarna utgöra älsklingspromenader, dem hvarje Stockholmare håller kär. Holmen borde därför förskonas från en så stor byggnad som den i fråga varande, hvilken med sina nydanade omgifvningar och tillhör ovillkorligen skulle påtrycka denna så intagande plats en karaktär, föga passande till grannbyggnaderna och för holmen i sin helhet.

I samband med sitt förordande av Helgeandsholmen som den lämpligaste platsen kommer Zettervall in på Tessin och dennes stadsbyggnadssyn såsom den bl a kommer till uttryck i en i överintendentsämbetet förvarad karta:

Denna karta, som upptager Nicodemus Tessins förslag och möjligen förskrifver sig från hans tid, är ytterst intressant, emedan den visar, att denne store mästare icke allenast ville pryda hufvudstadens center med monumentala praktbyggnader, utan äfven ville, att dessa byggnader skulle, så att säga, rytmiskt supplea hvarandra, för att såmedelst harmoniskt och sammanhållande kunna bilda ett estetiskt tillfredsställande helt.

Alltså en monumental byggnad på Helgeandsholmens västra del, men med öppen låg planterad plats framför åt Norrbro. Denna byggnad, som till sin stil måste harmoniera så väl med kungl. slottet som med arfprinsens palats och kungl. teatern, bör anläggas så, att hufvudfasaden uppstiger vester om en linie, dragen från sydöstra hörnet af nämnda palats och invid västra slottsflygelns yttersta hörn, på en i nivå med Norrbroplanet framdragen terrass, hvilken förses med gräsmattor, buskpartier blad- och blomstergrupper, staty, vattensprång och dylikt.

Den karaktäristik som Zettervall i början av det citerade avsnittet ger av Tessin som stadsbyggare skulle lika gärna kunna gälla honom själv, åtminsto-

ne om man däri även avser Zettervalls vilja att skapa sin arkitektur i första hand med utgångspunkt från den roll den enskilda byggnaden skulle spela i den omgivande miljön.

Ingen enskild arkitekt har heller som Helgo Zettervall kommit att sätta sin prägel på Stockholms centrala och mest krävande och ömtåliga parti: området norr om Slottet med bebyggelsen längs Strömmen. Ändå skedde inte detta i den omfattning som arkitekten avsett – eller annorlunda uttryckt – till fullo i enlighet med Zettervalls vision av bebyggelsens sammanhang inom området; det adelcrantzska operahuset skulle mot Zettervalls uttryckliga önskan komma att rivas och Aron Johanssons riksdagshus, som byggde på Zettervalls tidigare förslag, blev en halvmesyr där Zettervall skulle få se sina idéer förfuskas.

Ännu vid 1880-talets slut var emellertid möjligheten mycket stor för att Zettervalls vision i sin helhet skulle ta konkret form. Det var då av allt att döma sannolikt att något av dennes förslag till riksdagshus hade kommit till utförande. Hade så blivit fallet skulle Helgeandsholmen varit bebyggd med en pittoreskt grupperad paradarkitektur som blä genom sina kolonnburna frontoner à la Palladios venetianska kyrkofasader hade kontrasterats mot slottets strama stenmassor. Dess arkitektur, såsom den gestaltas t ex i 1890 års förslag, hade varit av sådan art att den ”rytmiskt supplerat” Tessinborgen, inte konkurrerat med den. Pendangbyggnaderna vid Gustaf Adolfs torg hade varit kvar orubbade och här, i den återhållsamt monumentala, men småskaliga arkitekturen kring torget, skulle Helgeandsholmens glansfulla crescendo ha klingat ut. Zettervall kämpade konsekvent och in i det sista för att operahuset skulle stå kvar och att det då var stadsbyggnadsmässiga skäl som framförallt drev honom behöver inte betvivlas.

Fortsätter vi vidare längs Strömmen och tänker oss in i hur operahusets fasad mot vattnet skulle tagit sig ut om den byggts till i enlighet med Zettervalls förslag av år 1884 kan vi konstatera att dess utbyggda fortsättning verksamt skulle ha livats av den här inplacerade rundbyggnaden. Dennes karaktäristiska gestalt hade därpå i sin tur funnit sin naturliga och passande omgivning i Kungsträdgårdens grönska. Rundbyggnaden hade således kommit att ingå i ett måleriskt parti – en paus i bebyggelsen – vars huvudingrediens utgörs av trädgården med planteringar.

Efter denna intervall reser sig det Palmeska huset – vi har nu kommit över till visionens fullbordade led – utformat av Zettervall på klassiskt manér med kraftigt betonade horisontaler. Palmeska huset, som för övrigt ersatte Hammerska ladan, uppfördes mellan åren 1884 och 1887. Det utformades för att ingå som en länk i den kedja av byggnader som Zettervall kämpade för att få

se genomförda och som tillsammans skulle "bilda ett estetiskt tillfredsställande helt". Efter det Palmeska husets klassiskt betonade arkitektur följer nästa verk av Zettervall, fullbordat redan 1883, nämligen Sörensenska huset och dess terrass. Denna skapelse, som bekant en ombyggnad av ett äldre hus, får sin karaktär genom det stora runda tornet, en variant av operahusets tänkta rundbyggnad, och en pittoresk gruppering av byggnadsmassorna. De båda anläggningarnas arkitektur – den Palmeska och den Sörensenska – berikar så att säga varandras och deras respektive uttryck förstärks genom kontrasten mellan det klassiska och det pittoreska.

Efter att ha passerat Arsenalsgatan svänger kajen söderut och som första byggnad utefter Blasieholmshamnen ligger Grand Hôtel. Huset ritades av Axel Kumlien 1872 och stod färdigt 1874. Intill denna således redan befintliga byggnad uppfördes Bolinderska palatset mellan åren 1874–77, skapat av Zettervall i tydlig kontrast till hotellbyggnaden. Palatsets livliga takkontur, dess torn och rikt genombrutna mur utgör ett slags motsats till hotellets vertikalitet med dess kraftigt markerade, rakt avslutade tak.

Blasieholmens bebyggelse avslutas med Nationalmuseum, invigt 1866. Denna sin tids största monumentalbyggnad utgjorde givetvis även för Zettervall den mäktiga slutpunkten inom områdets stadsbebyggelse. Därefter tar det öppna vattnet och Skeppsholmen vid och vi kommer över i måttligt proportionerade byggnader vilka, för att citera Zettervall, "ligga så måleriskt inbäddade i grönskan".

Mellan Nationalmuseum och Bolinderska palatset låg och ligger alltjämt två byggnader. Norska ministerhotellet ersattes av nuvarande SAF-byggnaden 1905 och det Edelstamska huset erhöll sin nuvarande utformning 1883 efter en ombyggnad av Axel Kumlien. Dessa båda byggnader kunde i sammanhanget betecknas som en återhämtningspaus mellan palatsets och museibygnadens kraftigare accenter. Ministerhotellets arkitektur var mycket diskret och måttfull och dess läge något tillbakadraget. Något tillbakadraget ligger också det Edelstamska huset. Detta hålls dock i skymundan framförallt genom att vända endast ett smalt uppåtsträvande gavelparti mot Strömmen. Byggnadens vertikalitet, ytterligare frammanad genom takkuporna och övervåningens rundbågiga fönster, kontrasterade också mot horisontaliteten i ministerhotellet och museibygnaden.

GAMLA OPERAHUSET OCH F G A DAHLS MEMORIAL

Sedan 1881 hade det 100-åriga operahuset kontinuerligt lappats på och rustats upp. Branden detta år hade förorsakat stora skador och vidare hade



Blasieholmshamnen med Palmeska huset, Fersenska terrassen, Grand Hotel och Bolinderska palatset sedda från Nationalmuseum, foto från 1880-talets slut. SSM.

brandmyndigheternas säkerhetskrav, vilka vid sidan av rigorösa gasledningsföreskrifter i första hand gällde utrymningsfrågor, lett till en mängd åtgärder och ingrepp.¹ Bland annat hade samtliga portar gjorts utåtgående. Vidare hade dörrarna till åskådarlogerna ersatts av skjutdörrar, vilket sparade utrymme i de trånga korridorerna.

På teaterns eget initiativ installerades elektrisk belysning i salongen under sommarens lopp år 1885. Tillstånd för åtgärden hade erhållits den 9 april. Eftersom elektriskt ljus allmänt ansågs medföra "ökad trygghet mot eldfara" hade vare sig överintendentsämbetet eller Stockholms stads brandförsäkringskontor, där operahuset var försäkrat, något att invända mot en sådan modernisering.

Ännu vid 1884 års riksdag var man långt ifrån byggnadsfrågans lösning; något konkret förslag till hur de Kungliga teatrarnas framtida drift och verksamhet skulle organiseras hade inte formulerats. Man hemställde att det dåvarande interimistiska tillståndet – under finansdepartementet – skulle få fortsara i ytterligare tre spelår.

Förutom det årliga anslaget på 60 000 begärdes ytterligare ett anslag på 40 000.

Den 6 april 1884 meddelade emellertid riksdagen att det ordinarie anslaget skulle beviljas under tre år endast under förutsättning att Stockholms stad ställde upp med 50 000 per år under samma tid. Stadsfullmäktige var emellertid inte villig att "af kommunens medel lemna bidrag till upprätthållande af de kongl teatrarnes verksamhet".² Situationen var således synnerligen dystert, men räddades dock i sista stund genom på privat initiativ insamlade enskilda medel. Driften kunde därmed fortsätta i ytterligare tre spelår, räknat från den 1 juli 1884.

Man hade nu tre år på sig för att konstruera en fungerande lösning. Initiativet tillkom k m:t eller finansdepartementet i samarbete främst med överintendentsämbetet när det gällde lokalfrågor och i övrigt med den kungliga teaterdirektionen.

För att erhålla en samlad bild av operabyggnadens tillstånd gav k m:t i oktober 1886 – respittiden var snart ute – överintendentsämbetet i uppdrag att verkställa en besiktning och undersökning av byggnaden för att utröna "dess bristfälligheter".

Undersökningen utfördes av arkitekten F G A Dahl i samråd med byggmästaren Evald Thawenius. I ett tjänstememorial³ daterat den 13 december 1886 redogör Dahl för resultatet av granskningen och lämnar samtidigt förslag till åtgärder för bristernas avhjälpande. Han lämnar tre alternativ;

det första upptagande alla erforderliga arbeten för att få byggnaden i så godt stånd som möjligt utan total ombyggnad och med bibehållande af gamla formen. Förslaget slutar å 475.000 Kronor; deri är dock ej, möjligen erforderliga, ändringar i teaterns maskineri intagna, ej heller arbeten rörande belysning och vattenledning.

För utförande af arbetena enligt detta alternativ måste teaterverksamheten afbrytas under minst en vinter.

Det andra förslaget upptager arbeten, som äro nödvändiga, om teatern skall kunna för närmaste framtiden, några tiotal år, användas, utan att dock fullständigt istandsättas. Kostnaden uppgår i detta fall till 75.000 Kronor. I det tredje alternativet är uteslutet allt som ej afser byggnadens nödortfoga vidmakthållande, så att den för en kortare tid kan utan fara begagnas. Kostnaden är här beräknad till 28.820 Kronor.

De arbeten som afses i andra och tredje alternativet kunna utföras på en sommar, utan att teatern stänges, såvidt tillräckliga medel kunna anskaffas. De kunna eljest fördelas på 2 somrar.

Teaterbyggnadens huvudsakliga brister är enligt Dahl följande:

Grundens dåliga beskaffenhet åt södra sidan mot Strömmen.

Grunderna är här uppförda på liggande rustvirke af 3 à 4 lag bjälkar, hvilka med öfvre kanten ligga $2\frac{1}{2}$ a 3 fot öfver lägsta vattenytan i Saltsjön. Detta oaktadt är virket på de flesta ställena ännu friskt, sämst är det vid punkten C [den plan som punkterna hänför sig till har inte påträffats] der rustet slutar och der äfven en hastig sänkning af 4 verktum är synlig i facaden. Största sättningen, vid byggnadens båda södra hörn, är 1,25 och 1,26 fot, under det att den i midten af södra fasaden endast är 0,50 fot. Byggnaden har således, utom det att hela södra partiet sjunkit och lutar åt söder // fläkt sig åt öster och vester, hwilket äfven synes af de uppåt vidgade sprickorna på södra facaden och af lodningarna hvilka angifva lutningen åt öster och vester varierande mellan 0,21 och 0,44 fot.

När spännstolarne öfver scenen äfven skjuta ut murarne, som stå på dålig grund, synes häraf att hela scenområdet är så dåligt att något snart måste göras för att förekomma än värre skador.

Tillfölje af nu omtalta sättning hafva murarne kring scenområdet, trappor, tak, fönster och dörrhvalf stora sprickor, som lätt kunna blifva af farlig beskaffenhet, om hvalfstenarne lossna.

Taket öfver salongen hänger ner betydligt och bör omgöras, så vidt en mer genomgripande reparation företages; Äfven i alternativ 2 är förstärkning här föreslagen, hvaremot i 3dje alternativet, der det endast kan bli fråga om att för de närmaste åren upphjelpa teatern, inga åtgärder föreslagits vid detta tak, som är betydligt bättre än scentaket. Salongens murar som stå på naturlig sandbotten, $2\frac{1}{2}$ a 3 fot öfver lägsta vattenytan, äro äfven fastare än murarne kring scenen.

Hela klädloge byggnaden, hvars grund är mycket dålig och ligger på utfylld mark, är 20 fot öfver lägsta vattenytan, har sjunkit minst $\frac{1}{2}$ fot mer än teaterbyggnaden



Gamla operahuset från strömsidan med det år 1844 tillbyggda dekormagasinet, foto i samband med någon nationell högtidsfest kring 1890. SSM.

närmast deromkring, hvarigenom åstadkommits genomgående sprickor i omgifvande murar, hvalfringar och trappor. Den höga gafvelmuren mot dekorationsmagazinet, som är mycket bugtig, befanns vid bugten vara ihålig och så dålig att ras kan befaras. Genom klädlogebyggnadens sättning hafva rubbningar äfven åstadkommits i dekorationsmagazinet murar och träkonstruktion. Öfre bjälklaget i sagde magasin har vid undersökning befunnits vara starkt angripet af röta. I Ekebladska huset finnas äfven stora sättningar, hvilka dock tyckas vara gamla och ej medföra någon fara.

Eldfaran inom teaterhuset, som öfverallt är stor och ej minskas af den myckna eldning i kakelugnar och spisar, som försigår i källare- och cafélokaler samt bostäder, är för publiken i salongen af serdeles betänklig art, då ingen isolering finnes mellan scenområdet, der eldfaran är störst och salongens område. Såväl under salongens golf som öfver dess tak är öppet mot scenens undervåningar och vindsbottnar, der så mycket brännbara och lättantändliga ämnen äro hopade. Rök och lågor kunna obehindrat framtränga öfver och under publiken, hvilken genom de till kapprum begagnade trånga korridorerna omöjligt kan komma hastigt ut.

De alternativt föreslagna åtgärderna till bristernas afhjälpande kunna i intet fall vara tillfyllestgörande, eller försätta teatern i tidsenligt skick, då inga förändringar till formen ingå i programmet.

Memorialet talar om överhängande rasrisk, röta och hotfulla sättningar i murverk. Allt detta vid sidan av den ständigt överhängande brandfaran får

operahusets tillstånd att framstå som synnerligen alarmerande. Det man länge anat bekräftades nu med svart på vitt; det var minst sagt hög tid att finna en lösning.

I denna, för de i operafrågan inblandade problemfyllda tid, drabbades världen återigen av en våldsam brandkatastrof. Den 25 maj 1887 brann Opéra Comique i Paris och över 200 människor omkom.

Händelsen rapporterades i *Ny illustrerad tidning*:

Att vid onsdagens brand en mängd menniskor omkommo, bör icke förvåna någon, som sett de trånga korridorerna, de opraktiska klädrummen och framförallt de krokiga ingångarna till scenen: på Opéra Comique, men den stora olyckan för tanken hän till våra egna teatrar, som helst de kongliga, minnsan icke äro bättre utrustade.

Opéra Comique, ett verk av arkitekten Victor Louis, invigdes 1781. Byggnaden var således ett år äldre än operahuset i Stockholm. Branden i Paris måste rimligen ha ingett de för operahusfrågan ansvariga obehagskänslor. Ny illustrerad tidnings fortsatta beskrivning av den allvarliga händelsen torde även ha ruskat om den svenska allmänheten och då i synnerhet den som hade för vana att besöka operahuset:

Opéra Comique's brand är en katastrof som i mycket påminner om Ringteaterns brand i Wien, både genom det sätt hvarpå elden uppstod och genom den gränslösa panik, som bemäktigade sig alla de närvarande. Antalet af offer som man började med att anslå mycket lågt, visar sig enligt de senaste underrättelserna hafva varit betydligt stort. Det är tvifvelaktigt, om man någonsin får veta den exakta siffran af de omkomna. Likasom i Ringteatern fann man också vid detta tillfälle på flera ställen inom teatern liken liggande i högar. // Det har genom en undersökning af liken visat sig, att största delen af de i teaterhuset funna döde hafva blifvit qväfvda af röken. Derpå tyder också den omständigheten, att åtskilliga af dem funnos liggande med handen för munnen. Sedan har elden angripit dem och förkolnat dem.

TÄVLAN OM PRIS FÖR FÖRSLAGSRITNINGAR TILL EN NY TEATERBYGGNAD

Den 13 juli 1887 togs nästa steg i den låsta teaterfrågan. Denna dag fick överintendentsämbetet i uppdrag att anordna en "tävlan om pris för förslagsritningar till en ny teaterbyggnad."

I tävlingsprogrammet som var uppgjort i samråd med kungliga teaterdirektionen föranstaltades att teatern i främsta rummet skulle uppföras på den nuvarande tomten, "med tillgodogörande af större eller mindre delar af den gamla byggnaden, såvidt sådant kan ske utan att derigenom förfela det afsedda målet – vinnande af en fullt tidsenlig teaterbyggnad."



Evert Strokirch, förslag till operabyggnad, tävlingsprojekt 1887. SSM.



Heinrich Seeling, förslag till operabyggnad på Helgeandsholmen, tävlingsprojekt 1887, ur Ny illustrerad tidning 1888.

De tävlande kunde emellertid även få uppgöra förslag till teater förlagd till annan tomt, men då endast till sådan som kunde ställas till kronans kostnadsfria förfogande.

Förslag, som avser teaterns bibehållande å dess nuvarande tomt, bör uppgöras med iakttagande: att den gamla byggnadens facade åt Gustaf Adolf torg blir orubbad; att byggnadens östra sida erhåller en monumental och värdig facade, hvilken likasom facaderna åt Strömgatan och åt Arsenalsgatan bör i arkitektoniskt afseende ansluta sig till hufvudfacaden åt Gustaf Adolfs torg; att scenen förlägges i byggnadens östra del och hufvudingången för teaterpubliken anordnas från Gustaf Adolfs torg med sidoingångar från Strömgatan och från Arsenalsgatan.

Vidare anmodades den tävlande att om möjligt tillgodogöra sig eller återanvända de murar inom byggnadens norra del som var i användbart skick samt att i den omfattning, som kan ske utan

att inkräkta på det för ett ändamålsenligt anordnande af teaterverksamheten erforderliga utrymme, i byggnaden jemväl må kunna inrymmas butiks- eller andra affärslokaler, hvarigenom ett afsevärdt tillskott i inkomst kan beredas teaterkassan.

Enligt programmet skulle byggnaden inrymma följande för teaterverksamheten erforderliga lokaler:

rymliga vestibuler med derifrån ledande rymliga trappor till parkett och logeraderna [två skilda trappor till varje rad]; // särskild vestibul och trappa till H. Maj:t kungens loge, två biljettkontor, // en teatersalong med parkett och logerader för tillsammans ungefär 1 300 personer, Kongl. loger anordnade i avantscen, en för den kongl. familjen och en för uppvaktningen; vidare dertill hörande foyer och andra smårum, foyer för allmänheten // en mindre buffet å hvarje rad, klosetter å hvarje rad, särskilda för damer och herrar. Korridorerna skall ha en bredd av minst 12 fot [dvs ca 3,60 m].

Därtill skall fogas orkesterplats med ingångar från båda sidorna, orkesterfoajé, kanslilokaler som närmare specificeras i programmet tillika med uppgift på lämpliga mått för de enskilda lokaliteterna.

Scenen skall vara ca 30 meter bred (100 fot) och ej fullt så djup, ca 24 m, (82 fot) men vara försedd med utvidgning åt baksidan. Höjd från golvet till tagvinden 26 m (87 fot), från golvet till scenkällaren 10,5 m (35 fot). Scenöppningens bredd skall vara 12 m (40 fot).

Magasin för specialändamål, såsom rekvisita, attiralj för kemisk och elektrisk belysning, lampor m m, skulle planeras in och vidare skulle teatern innehålla 52 klädloger i olika storlekar, artistfoajé, sångrum och övnings-salar. Därtill kom arbetsrum för sceniska befattningshavare som intendenten, balletmästaren, kormästaren, regissören, maskinmästaren, föreståndaren för belysningen, perukmakaren. Vidare skulle det finnas portvaktslägenhet, portvaktstloge, tio mindre skrivrum för maskinister, inplacerad på skilda ställen i anslutning till scenen.

Till vinden skulle följande lokaler förläggas: dekorationsmålarverkstad (5000 kvf), snickarverkstad, attributmålarverkstad, syateljéer med tillskärare- och provningsrum, kostymmagasin, materialrum och attributmagasin.

Bostäder för ekonomidirektören, maskinmästaren, regissören, brandmästa-

ren, föreståndaren för belysningen, föreståndaren för herrgarderoben, förestånderskan för damgarderoben, värmeledningsmaskinisten och kanslivaktmästaren skulle finnas. Bostadslägenheterna krävde även erforderliga källare och klosetter och

tillträde till lägenheterna skall beredas genom trappor vilka äro oberoende av de till scenen och salongen ledande trapporna.

Anordningar för och beräkningar rörande elektrisk belysning, ventilation och värmeledning ingick även.

Tävlingsritningarna skulle vara inlämnade senast den 30 november samma år. I programmet tillkännages slutligen att medel finns för utdelande av tre pris samt för "inköp af förtjenstfulla förslag som icke erhålla pris. De prisbelönte ritningarna blifva svenska statens egendom och kunna af staten efter behag användas."

Omedelbart efter den 30 november vidtog bearbetningen av de inkomna tävlingsförslagen. Av räkenskaper och andra arkivalier framgår att Ernst Jacobsson var den som fick göra grovarbetet med granskningen medan Zettervall torde ha varit den som haft det största inflytandet på det slutliga valet av pristagare.

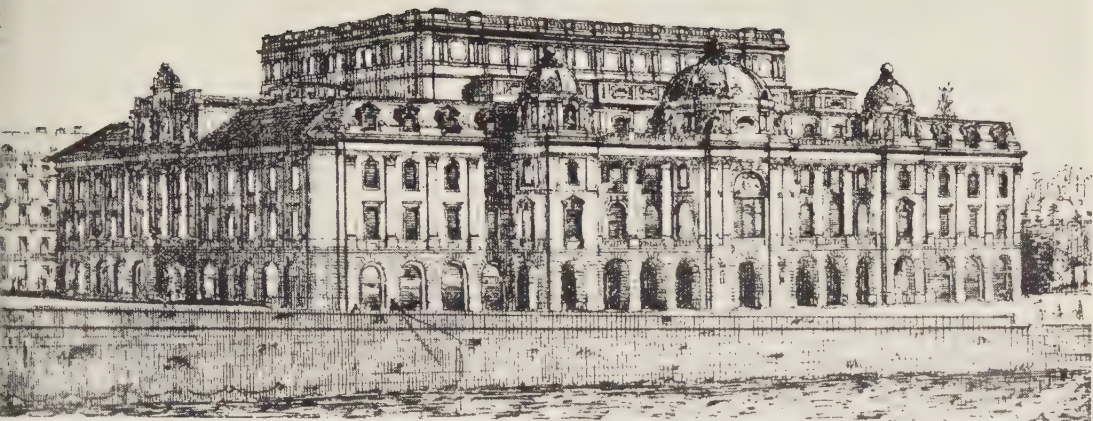
I en lång skrivelse till konungen daterad den 11 februari 1888 angående förslagsritningar till en ny teaterbyggnad lämnar överintendenten en utförlig redogörelse.⁴

Den koncist formulerade skrivelsen relaterar tävlingens förlopp och karaktäriserar på ett allmänt plan tävlingsbidragen. Den visar emellertid också hur Zettervall försöker leda utvecklingen i byggnadsfrågan i en annan riktning än vad det officiella uppdraget avsåg, nämligen i den riktning han själv följt sedan 1880-talets begynnelse och som styrdes av hans stadsplanesyn: Zettervall ville ha kvar operahuset eftersom det ingick i arkitekturen kring Gustaf Adolfs torg; det adelcrantzska operahuset utgjorde en omistlig del i helheten.

Efter inledningen där förutsättningar och villkoren för tävlingen rekapituleras följer så en konkret redogörelse för antal bidrag och utdelade belöningar.

Sedan // förevarande pristäflan, varit i allmänna tidningar införd, hafva inom den föreskrifna tiden till OI:et inkommit 20 förslag // samt efter denna tid ett dylikt förslag den 2 samt ytterligare ett den 3 December af hvilka dock det förra synes, enligt bevis // hafva blifvit utan ritningsförfattarens vållande genom postbefordran fördröjt.

Af dessa 22 förslag // har ett no 20 med motto "Konung för en dag" återtagits,



Valfrid Karlssons förslag till ny operabyggnad, kallat "Wittke". Förslaget belönades med första pris i operahustävlan 1887, ur Ny illustrerad tidning 1888.

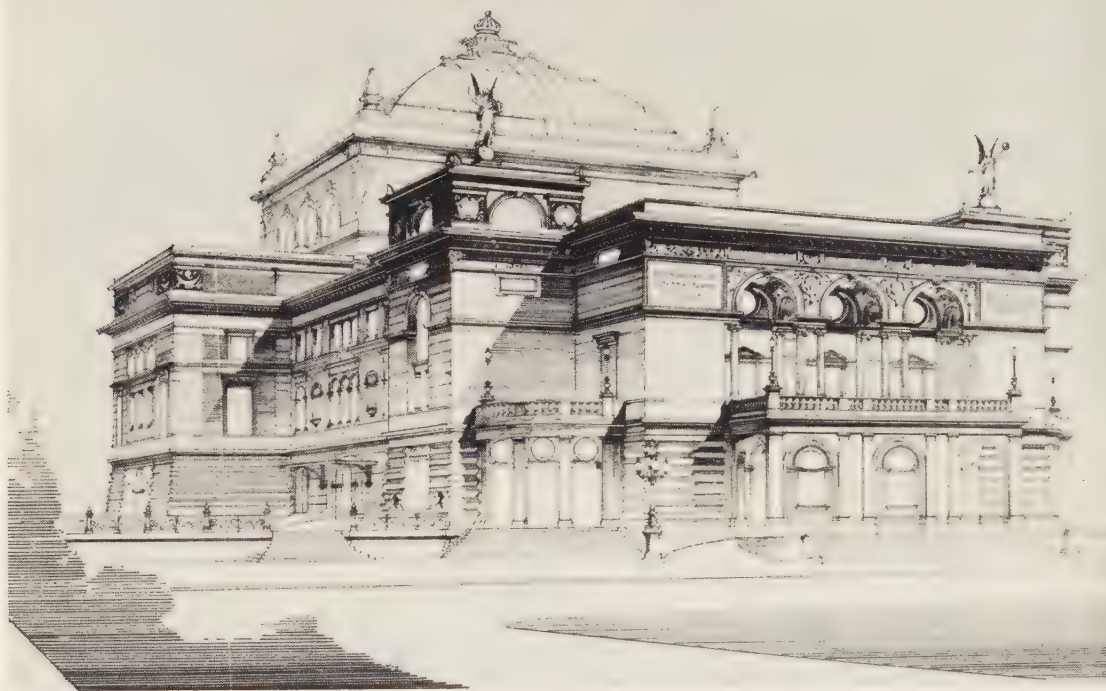
hvidan ock // äfven uteslutits det först den 5 December inkomna förslaget No 22, följaktligen återstått 20 förslag deribland det omförmälda fördröjda med nr 21, hvilka utgjort föremål för det anbefallda bedömandet. Af dem hafva // af ÖIET i samråd med Teaterdirektoren, Nrs 2, 7, 8, 12, 14 och 15 befunnits underhaltiga samt nr 3, ehuru storartadt och synnerligen omsorgsfullt utfördt, afvikande från programmet, då såsom byggnadsplats // avses Helgeandsholmen, hvilken icke "står eller kan ställas till Kronans kostnadsfria förfogande". Bland öfriga 13 afse beträffande byggnadsplats // 10 förslag nuvarande Teatertomten samt Nrs 9, 18 och 21 Carl XIII:s torg eller den s.k. Artilleriplanen;

och anser ÖIET, lika med Direktören för de Kongl Teatrarne, att, då af dessa förslag No 5 med motto "Vittke" lemnar den jemförelsevis mest tillfredställande allmänna lösningen af uppgiften rörande begärda inre anordningar och mått, författaren af samma förslag bör derför belönas med första priset;

att derefter // förslaget No 21 med motto "Obunden" // bör, pågrund af dess med framstående förtjenster i fråga om den yttre arkitekturen förenade, för vidare utveckling egnade utrymmes- och kommunikationsanordningar, tillerkännas andra priset, samt

att, då förslaget No 17 med motto "salus publica suprema lex" visar en relativt lycklig anslutning till den äldre byggnadsfasaden, jemte förtjenster vid utrymmes och kommunikationers anordnande, samma förslag bör tilldelas tredje priset;⁵

Zettervall övergår därefter till en allmän bedömning. Han är av den uttryckliga uppfattningen att inget av förslagen kan bringas till verkställighet. Vid sidan av stora förtjenster har samtliga projekt iögonfallande brister. Dessa svagheter bottnar antingen i att förslagställaren inte tagit tillräcklig hänsyn till de lokala förhållandena eller att han inte har den kompetens som krävs av en teaterbyggnadsarkitekt.



Axel Anderbergs förslag till ny operabyggnad, kallat "Obunden". Förslaget belönades med andra pris i operahustävlan 1887, perspektivritning. RA.

Erkännas måste äfven de svårigheter vid tillämpningen af programmet, hvilka gjort sig gällande ej mindre genom behöfvligheten af ett stort antal bostäder än ock med hänsyn till de i följd af salongens mått uppdrifna fordringarne på *scenområdets dimensioner*, hvartill slutligen torde få läggas, att tomten varit, synnerligast å bredden, begränsad af viktiga trafikleder, som ej fått inkräktas; att byggnadens höjduveckling varit hämmad af den obligatoriska hänsynen till en äldre hufvudfasad, samt att af det mera än vanligt framstående tomtläget ovillkorligen påkallades, att trenne fasader måste framträda med dekorativ betydelse, på samma gång som en organisk utveckling i dem ej finge saknas.

Många har överskridit tomtgränserna; om operahustomten skall användas måste kraven i programmet reduceras, menar Zettervall, och nya ritningar upprättas.

Därefter mynnar skrivelsen ut i vad man kan kalla för "Zettervalls motförslag", som består av en serie förslag till åtgärder vilka sammanslagna skall leda till operahusets bevarande.

"I händelse åter för teaterbyggnaden bör ifrågakomma annan tomt" kan

ÖiÄ inte föreslå någon bättre plats än norra delen av Karl XIII:s torg. (Beslut förelåg nu om Artilleriplanens användning för nytt hovstall. Denna tomt var således inte längre disponibel.)

Här skulle täflingsförslaget no 21 med motto Obunden kunna åtminstone läggas till grund för byggnadens utförande samt byggnadsfrågan i öfrigt gifvas en sådan lösning, att det nuvarande större Teaterhuset bibehålles och iordningställes till *Dramatisk teater* jemte det att å nämnda torg // uppföres ett *Operahus* af mindre dimensioner än det tillämnade samt med endast för Operan erforderliga lokaler.

Olägenheten af ett dylikt förslag med hänsyn till husets inkräktande på torget blifver oväsentligt då // från platsens trafikerade område tages i anspråk endast korsgångarne i det nordligaste planteringsqvarteret // [och] beredes ersättning för det område i norr, som genom byggnaden går förloradt, medelst utläggning i söder till Carl XII:s torg af större delen utaf den nu obebyggda Operatomten, då äfven bibehålles synvinklen från nämnda plats öfver strömmen till Kongl. Slottet samt Jacobs kyrkas nuvarande fria läge.

Ytterligare fördelar med ett sådant arrangemang anförs:

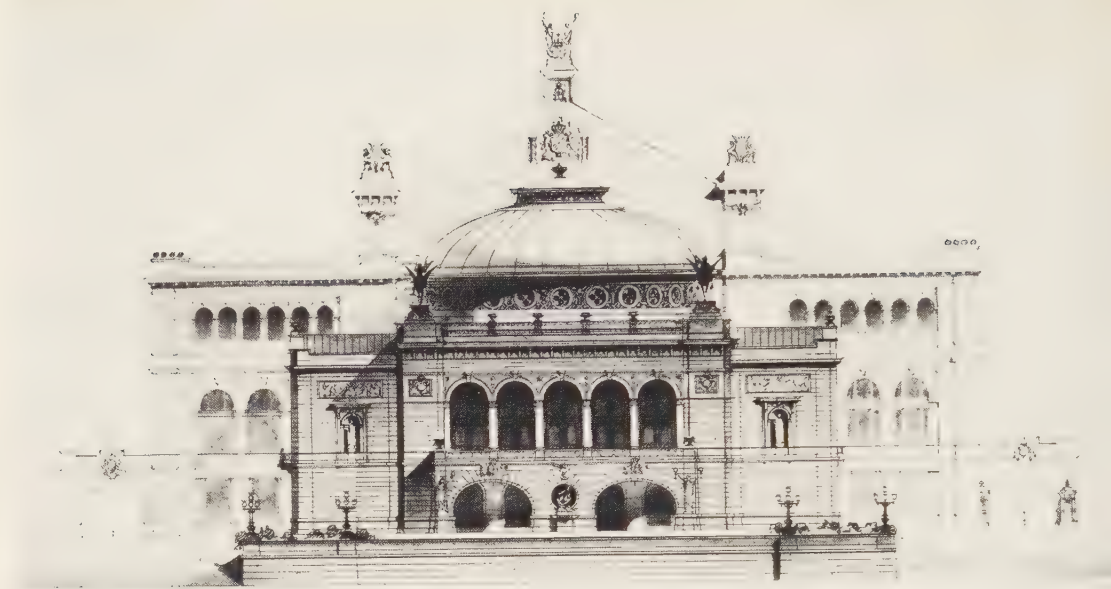
att det nya Operahuset uppföres å en fri plats, omgifven af träd; – samt till väsentligt mindre proportioner och följaktligen äfven mindre kostnad än efter programmet då i nuvarande Operahuset kunna bibehållas lokaler för administration, skolor, verkstäder, förrådsrum m.m.

att tillfälle erhålles att inom sistnämnda hus kunna inreda butiker och andra affärslokaler, för beredande af inkomst åt Teaterkassan samt gottgörelse för byggnadskostnaden i väsentligt högre grad än derest programmets fordringar å byggnaden vunne tillämpning;

att möjlighet uppstår att kunna försälja det nuvarande, mindre ändamålsenliga Dramatiska Teaterhuset, hvars försäljningssumma bör komma att utgöra ett icke oväsentligt bidrag till nämnde kostnad;

att genom uppförandet å norra delen af Carl XIII:s torg utaf en byggnad, sådan som den nu föreslagna, erhålles en värdig afslutning af den vackra platsen åt detta håll i stället för de vid Hamngatan befintliga husen, hvilka ej kunna sägas bilda en sådan; att genom Operahusets användande såsom Dramatisk Teater, istället för det nuvarande //, vinnes ökadt utrymme med omkring 300 platser för den teaterbesökande allmänheten, hvilken visat sig omfatta Dramatiska Scenens föreställningar med större begärlighet än Operans.

Härvid torde äfven få erinras, hurusom de infordrade täflingsritningarna hvilka uppgjorts under förutsättning af det nuvarande Operahusets ombyggnad med bibehållande af dess fasad åt Gustaf Adolfs torg, visat omöjligheten att öfvervinna de svårigheter, hvilka ställa sig i vägen för att på ett, med hänsyn till platsen tillfredställande sätt, förena till ett organiskt helt nämnda fasad och de ofvan densamma till stor



Axel Anderbergs först inlämnade förslag, kallat "Åt ädel konst", fasad mot söder. Ej prisbelönt i operahustävlan 1887 men inköpt av statsverket. RA.

höjd sig upptornande öfverbyggnaderna för salong och scen, likasom ock de temligen smala portalarkaderna å samma fasad visat sig ej kunna nöjaktigt förmedla öfvergången till byggnadens inre, rymliga och mera storartade vestibul och trappanordningar, sådana dessa betingas af nutidens fordringar.

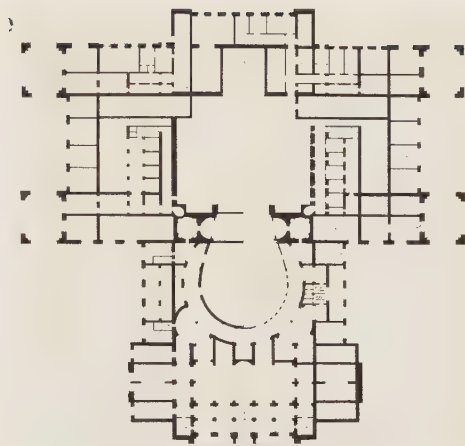
Programmet för den nya operabyggnaden måste betydligt reduceras. Det är framförallt scenområdet som kan minskas. Totalt kan arealen nedbringas från 62 980 kvfot till 41 320, vilket naturligtvis återverkar på byggnadskostnaden.

När det gäller det gamla operahuset, som i sin tillämnade egenskap av talscen har tillräckliga scenutrymmen, skulle det räcka med att ordna upp fasaden åt Karl XII:s torg;

husets ordnande åt denna sida kan inskränkas till uppförandet af en ny fasad framför nuvarande dekorationsmagasinet i parallell riktning med tomtgränsen åt nämnda torg, samt att denna fasad derefter förenas med husets fasader åt Ström- och Arsenalsgatorna medelst böjda partier.

I de sålunda tillskapade hörnpartierna belägna på var sin sida om kulissmagasinet, skall i så stor utsträckning som möjligt inrymmas lokaler, som kan hyras ut. I hörnet mot Ström-sidan förläggs ett café till bottenplanet och däröver inrymmas klädloger i tre halvvåningar. I det norra hörnpartiet – mot Arsenalsgatan/Kungsträdgården – ligger butikslokaler i gatunivå medan de kungliga teatrarnas kansli och bibliotek får utrymme i våningarna däröver. Under kulissmagasinet – den ursprungliga våningsindelningen förutsattes här

*Axel Anderberg, tävlingsförslag
"Åt ädel konst" 1887, plan av
bottenvåningen och övre parkett. RA.*



förändrad – skall en restaurationslokal förläggas. En läktare med särskild buffet för teaterpubliken, i intern kommunikation med salongen via korridorerna, ingår också i restaurationsarrangemanget. Dessa tillbyggnader sammanlagt med de i huset nödvändiga reparationerna, belöper sig inte till mer än 475 000, dvs till den summa som Dahl räknat fram för en omfattande reparation enligt 1886 års memorials första alternativ.

Genom de svängda tillbyggnaderna erbjudes dessutom möjlighet att utan extra kostnad anordna

nya trappor till de öfra raderna, // istället för husets trånga gård // en rymligare sådan med dager åt radernas korridorer och trappor, samt // ökad antal trappor och kapprum för parkettens särskilda delar och raderna, så att korridorerna må kunna användas uteslutande för trafiken.

En avgjord fördel är vidare att dessa föreslagna förbättringar

icke lägga hinder ivägen för att den i akustiskt hänseende så utmärkta teatersalongen bibehålles samt att behörig pietet mot Teaterns upphofsman varder iakttagen.

Det nya operahuset i Kungsträdgården kostnadsberäknas till 1 800 000. Med följande hemställan avslutas skrivelsen:

De af ÖI:et till prisbelöning eller inlösen för Statens räkning // förordade ritningarne, hvilkas författares namnsedlar öfverlemnas, äro med vederbörligt tillstånd utställ-

da i Hans kongl. Höghets Arffurstens palats vid Gustaf Adolfs torg; och hemställer Embetet, i händelse af E K Mts godkännande af hvad ofvan blifvit föreslaget, om Nådigt förständigande att låta omarbета för tillämpning å derför åsyftade plats å Carl XIII:s torg, att börja med omförmälda ritningsprojekt No 21 med motto "Obunden".

I sin år 1903 nedtecknade levnadsbeskrivning ger Zettervall följande summering av operatävlingens förlopp och följder:

En annan stor tävlan [Riksdaghuset året innan] förelåg nu färdig, den om Teatern. Den tävlingen utfärdades i juli och var avslutad den 30 Nov 87. Tjugotvå förslag voro inkomna, men naturligtvis intet att rekommendera till utförande, ehuru alla utlovade pris blefvo utdelade. Embetets utlåtande till KMt i denna fråga var af den 10 januari 88 och innehöll jemväl förslag till en ny lösning af frågan, nemligen så att gamla Teatern skulle bibehållas, ändras och kompletteras för att bli en tidsenlig dramatisk /scen/ samt att en ny fullt tidsenlig Opera skulle uppföras i fonden af Carl XIII torg, en byggnad af måttliga dimentioner, utan butiker och embets- eller öfvningslokaler, hvilka fortfarande skulle vara kvar i gamla Teatern. Se embetets registratur för 88. Förslaget smakade icke vederbörande. Jag blef uppkallad till Kungen och fick mig en uppsträckning för att Embetet yttrat sig utöfver hvad frågan f.n. gälde. Jag kunde naturligtvis icke erinra HMt om Embets initiativrätt. "De svenska sånggudinnorna skulle bo på sin gamla plats" Återkommer väl äfven sedan till denna fråga. Om det äldre förslaget af 86 [han torde mena 84] har jag redan talat.

Får blott nämna att Embetet fick befallning, att inkomma med fullständigt förslag till ändring och ombyggnad af gamla Teatern enl. sitt första utlåtande samt att Embt genom 2ne alternativ och fullständig utredning 27/3 fullgjorde denna nådiga befallning. Allt föll emellertid sedan på grund av våldsam opposition och nidskriferi i pressen, der jag som vanligt fick "mina fiskar varma", för såväl dessa förslag som för Helgeandsholmsfrågan.

Låt oss till att börja med återgå till den 27 mars 1887 och ta del av den utredning från överintendentensämbetet som Zettervall hänvisar till. Här framgår att det var Ernst Jacobsson som haft bestyret med att göra eskissritningarna med beskrivning till operahusets ombyggnad, som medföljde hemställan den 11 februari där Zettervall presenterade sitt motförslag. I mars månad hade Jacobsson emellertid också, med tanke på den förestående ombyggnaden, fått göra nya uppmätningar av operahuset. Det hade då visat sig att salongens omfattningsmur runt tredje och fjärde raden inte var utförd i tegel som man tagit för givet utan bestod av träståndare beklädda med panel. Kravet på nya omslutningsmurar, som ansågs helt nödvändigt ur brandsynpunkt, kom att avsevärt fördyra den tidigare uppgjorda kalkylen. Det hade

Boftervåningen.



dessutom visat sig att den södra muren försvagats betydligt sedan Dahls undersökning 1886.⁶ Det framgår vidare av den av Zettervall åberopade skrivelsen att det var efter anmodan från finansministern som ett alternativt projekt, omnämnt som nr 2, utarbetades. Detta alternativ som ävenledes sattes på pränt av Jacobsson omfattade förutom de i projekt 1

Projekt 2 föll emellertid omgående ur bilden: Byggnadskostnaden skulle bli för hög.



Strunt uti de sköna konster,
nu teatern stängas skall!
Vi i stället ha voterat
pengar till ett kungligt stall.

Dramatiken och lyriken,
det är föga i vår smak.
Men hur skönt, när höga bästar
gnägga under nådigt tak!

Jag, Redelius, sjunger psalmer,
så gör äfven Waldenström.
Och Liss Olof, stor och modig,
drömmer ingen konstnärdröm.

Nu vi ha vårt värf fullbordat
och Thalia husvill står;
men vi under fromma later
läsa tyst vårt »fader vår».

Illustrerad dagsvers i Fäderneslandet 1888 i samband med de kungliga teatrarnas indragna anslag.

Projekt nr 1, således samma som förts fram i skrivelsen den 11 februari och som under mars omarbetades av Jacobsson i skiss, kan studeras i två bevarade planer.⁷ Planerna är visserligen odaterade och osignerade, men måste, då de stämmer helt överens med beskrivningen som Jacobsson ger i sitt tjänstememorial den 27 mars, kunna fastställas som ett arbete av Ernst Jacobsson utfört på uppdrag av överintendentsämbetet och Zettervall.

Övriga handlingar i ärendet bl a från brandmyndigheten och K teaterdirektionen visar att man där ytterst motvilligt hade gått med på den föreslagna ombyggnaden och de därmed tillhörande arrangemangen.

Den 3 april levererar Jacobsson en tidsplan för ombyggnaden enligt projekt nr 1.

Planen går ut på att riva och bygga så mycket som möjligt utan att behöva inställa spelsäsongen. Efter mycket djärva beräkningar med tidskalkyler utan marginaler avslutar Jacobsson med att framhålla att »tillfälligheter kunna tillstöta, som fullkomligt kullkasta den gjorda beräkningen, hvarföre den-samma här också under reservationen meddelas». Ombyggnaden skulle vara klar 1890.

Det zettervallska förslagets huvudsyfte, nämligen att ett operahus skulle förläggas till Kungsträdgården, tonades ner i den proposition som följde. Man skulle kunna säga att det nära nog föll bort eftersom den nya operabyggnaden där framställdes såsom realiserbar först inom en mer eller mindre avlägsen framtid. Under mellantiden, som ingen kunde säga hur lång den blev, hade man tänkt sig att Operan skulle samsas med talscenen i det i enlighet med projekt 1 ombyggda operahuset.

Det var således åter en tillfällig lösning som föreslagits. När förslaget föll i riksdagen 1888 var verkligen, som ofta upprepats, de kungliga teatrarnas »ödestimma slagen».

Teaterbyggnadskonsortiets verksamhet

Efter det stora nederlaget i riksdagen som också medförde indragning av samtliga anslag befann man sig i en situation där ingen utväg gavs. Det skulle dock visa sig vara ett noll-läge.

Hur långt tillbaka i tiden före februari 1889, som planer förelegat på instiftandet av ett teaterbyggnadskonsortium, enligt den konstruktion som då tog form, är inte lätt att säga. Idéen var inte ny. Vi har tidigare berört hur Robert Temptander under sin finansministertid föreslagit en sådan lösning i samband med byggnadsfrågan. När den nya konsortiekonstruktionen presenterades i pressen framställdes den emellertid som ny och oväntad. Som dess konstruktör och främste initiativtagare anförs bankdirektör K A Wallenberg.

Konsortiet som instiftades vid sitt första sammanträde den 2 februari 1889 bestod förutom Wallenberg av överståthållaren C G A Tamm, ordförande, O R Temptander, nu landshövding i Stockholms län, kabinettskammarherren E Ribbing, hovmarskalken P Reutersvärd, bankofullmäktige J W Arnberg, statsrådet H Wikblad och godsägare W Walldén.

Konsortiet åtog sig att på operahusets tomt uppföra en ny teaterbyggnad för K Operan som även skulle innehålla lokaler för uthyrning. För detta ändamål skulle ekonomiska medel i första hand införskaffas genom vinsten av ett av konsortiet utgivet premieobligationslån på ett nominellt värde av 10 miljoner kr vars infriande Stockholms stad åtog sig. Som bidrag till byggkostnaden beviljade Stockholms stad även ett anslag på 600 000 kr.

Enligt det kontrakt mellan konsortiet och k m:t som upprättades den 15 juni 1891 skulle till konsortiets förfogande, förutom de sex hundra tusen från staden, ställas hela behållningen av premieobligationslånet, nämligen tre miljoner tvåhundra femtio tusen kronor. Även den gamla operabyggnaden med all fast inredning tillföll konsortiet. Konsortiet å sin sida förband sig att med största möjliga skyndsamhet uppföra en ny teaterbyggnad med all erforderlig inredning samt de i byggnaden ingående lokalerna för uthyrning, allt i överensstämmelse med av k m:t godkänd ritning och arbetsplan. Den nya byggnaden skulle överlämnas till statsverket före den 1 juli 1896 eller om anmälan om hinder gjordes före en viss tid, sist vid samma tid året därefter. Även den sistnämnda tiden skulle emellertid komma att överskridas.

Hyresinkomsten i den nya byggnaden beräknades införskaffa minst 100 000 årligen. Denna summa tillsammans med konungens och statens anslag skulle bereda teaterverksamheten en inkomst av 220 000 kr per år.

Kort tid efter kontraktsskrivningen tillstötte emellertid oförutsedda ekonomiska svårigheter, som kom att inverka på konsortiets verksamhet, trots att

dessas svårigheter i första hand hängde samman med driften av teaterverksamheten under byggnadstiden. Genom nådig resolution beviljades den 10 mars 1893 ett nytt premieobligationslån på 3 miljoner kr med ändamål att bereda medel till operaverksamhetens uppehållande under operans nybyggnad och till kompletteringsarbeten vid nämnda byggnad. På så sätt kom nybyggnaden att tillföras ytterligare 700 000 kr.⁸

Ernst Jacobssons förslag

Konsortiet började sitt arbete utan dröjsmål och redan vid det första sammanträdet erhöll Ernst Jacobsson i uppdrag att till den 8 februari 1889, dvs redan veckan därpå, komma in med förslag till en teaterbyggnad på operahusets tomt med, om möjligt, bevarande av fasaden åt Gustaf Adolfs torg. Med tanke på Jacobssons engagemang såväl i operahustävlan som i operahusets ombyggnadsfråga året innan, ansågs han sannolikt självskriven för detta uppdrag. Vid detta första sammanträde uppdrogs även åt Wallenberg att, i samråd med Jacobsson, utse lämplig arkitekt som för konsortiets räkning i utlandet kunde inhämta kunskaper om ”moderna teateranordningar”. Wallenberg erbjöd sig att tillskjuta erforderligt reseanslag.⁹

Som den lämplige arkitekten utsågs kort tid därefter andrepristagaren i operahustävlingen Johan Axel Anderberg, som då var 27 år. Vid vilken tidpunkt Anderberg påbörjade den utrikes resan har inte framgått. Den 15 september var han emellertid hemma igen.

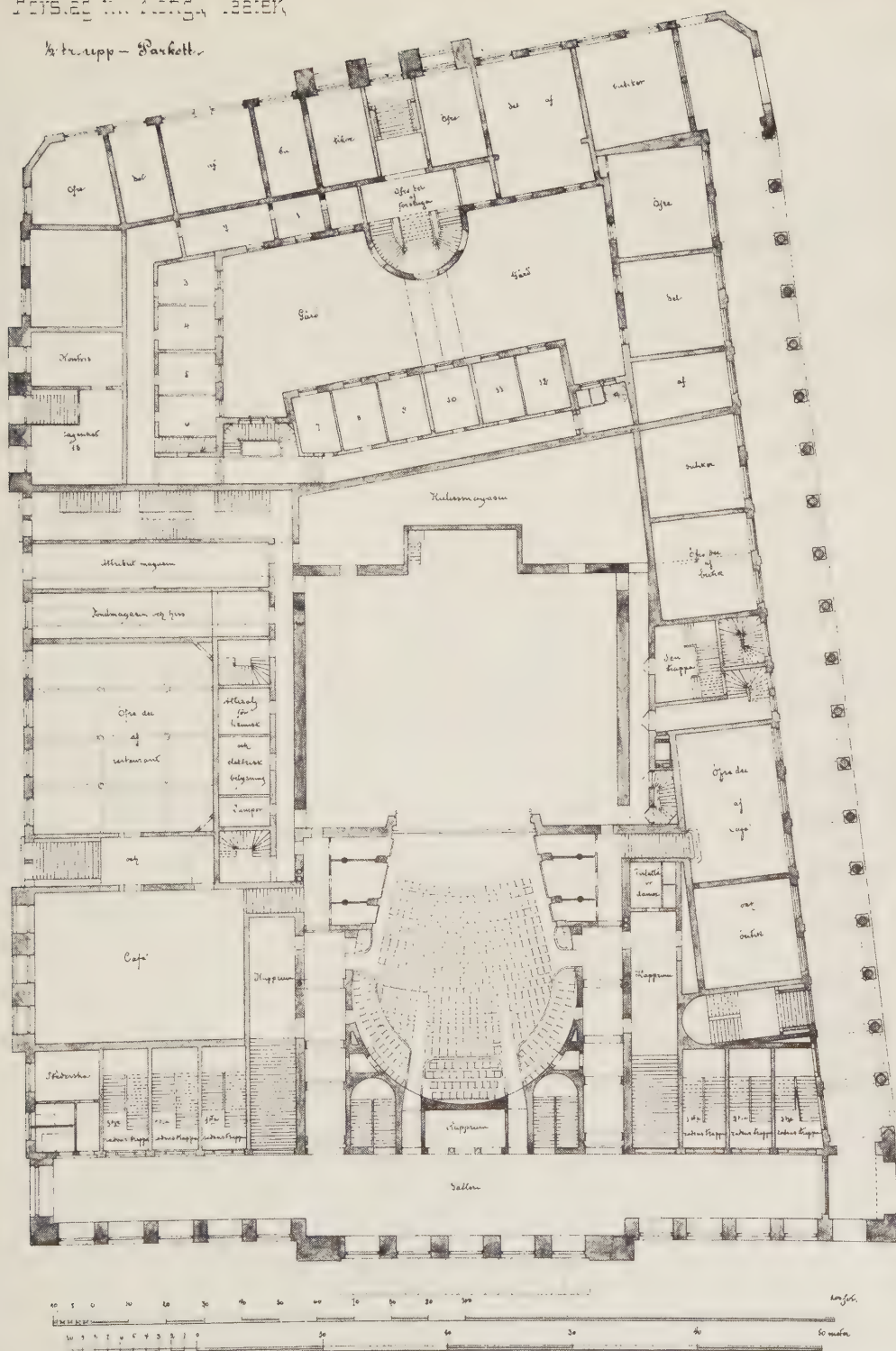
Den 8 februari kunde Jacobsson lämna in inte mindre än tre förslag. Enligt sammanträdesprotokollet lämnade konsortiet företrädare åt det förslag av tre som bibehöll fasaden åt Gustaf Adolfs torg, men förlade teaterlokalen på den östra delen av operahustomten.

Med denna variant menade man – vilket var en ytterligare fördel – att det skulle vara möjligt att fortsätta spelet i den gamla teatern medan den nya uppfördes på tomtens motsatta del. Därefter skulle rivning och ombyggnad av det gamla operahuset ta vid och teaterverksamheten flytta över i nybyggda lokaler.

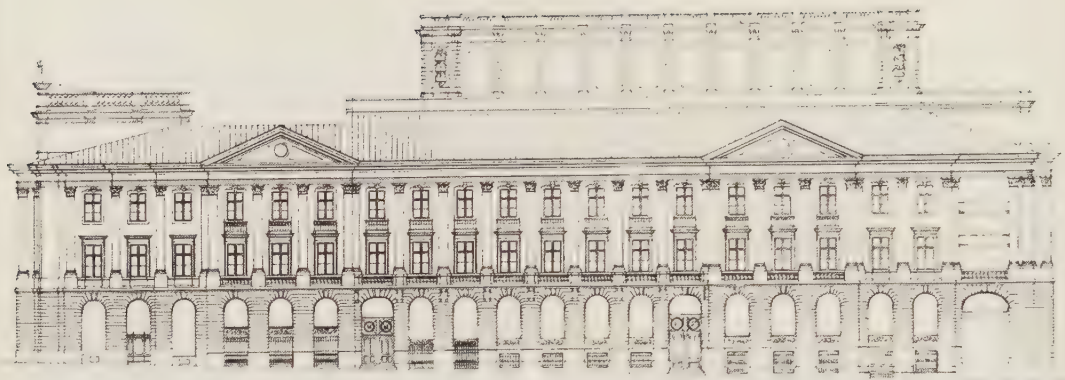
Förslag väcktes även om en utvidgning av Arsenalsgatan med ”nuvarande gångbanas bredd”. Utvidgningen skulle åstadkommas genom anläggning av en ny gångbana under arkader inom teaterbyggnaden.

Med utgångspunkt från de nya direktiven fick Jacobsson därpå i uppdrag att ”med genomskärningar och fasadskisser” utarbeta förslaget för en framställan hos k m:t.

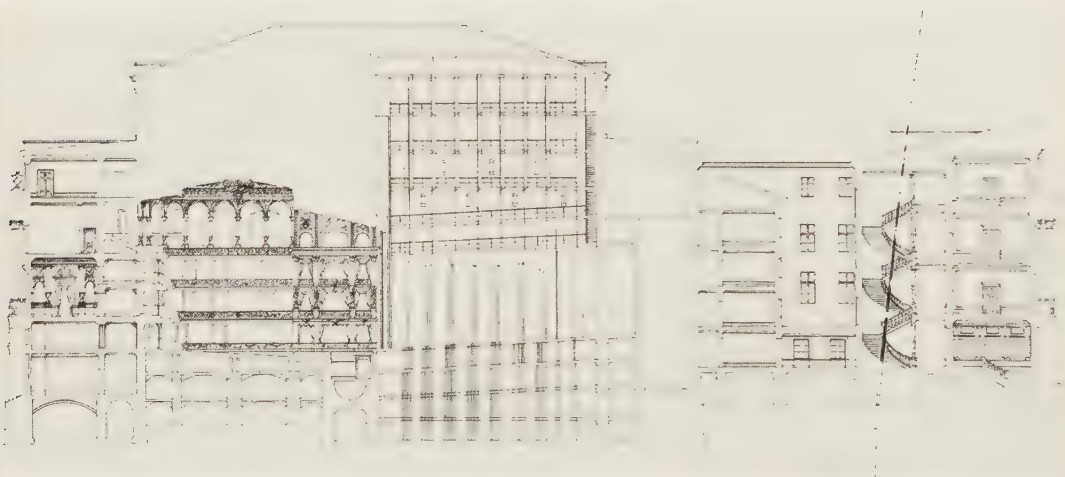
1/2 trupp - Parkett.



Ernst Jacobsson, förslag till ny operabyggnad, plan 1889. KTA (DTM).



Ernst Jacobsson, förslag till ny operabyggnad 1889, fasad mot Strömgatan. KTA (DTM).



Ernst Jacobsson, förslag till ny operabyggnad 1889, längdsektion. KTA (DTM).

Den 23 februari kunde Jacobsson presentera det färdigställda förslaget som kostnadsberäknat till 2 500 000 och den 28 februari insändes förslagsritningarna till k:m:t för godkännande. Detta konsortiets första, av Jacobsson upprättade förslag, finns bevarat i form av odaterade och osignerade kopior.¹

Förslaget visar en fullt bebyggd tomt, där fasaden mot Strömmen löper parallellt med Strömkajen. Den bevarade Gustaf Adolfs torgs-fasaden är styrande för valet av arkitektoniska motiv och byggnadens exteriör är uppbyggd med de adelcrantzska formelementen. Jacobsson hade sannolikt redan övat sig i dess tillämpning, om än i mindre skala och omfattning, i samband med ombyggnadsplanerna året innan, och då troligen i nära anslutning till Zettervalls ombyggnadsförslag från 1883. Som en följd av projektets allmänna förstoring har dessa formelement nu en annan proportionering. Nyttill-

skott i den yttre gestaltningen, där förebild i det gamla operahuset saknas, förekommer också.

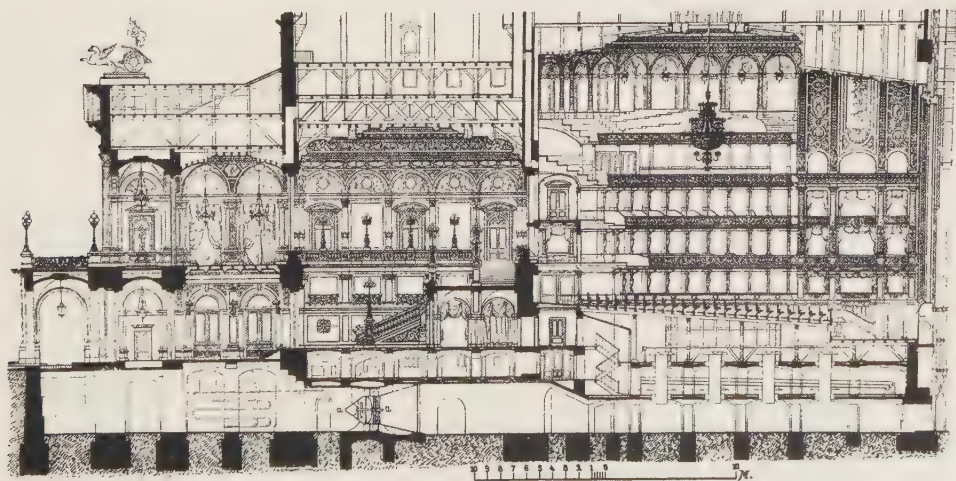
Scen- och salongsöverbyggnaden har en beklädnad som närmast kan hänföras till fransk barockstil. Den påminner emellertid också om scenöverbyggnaden i Valfrid Karlssons med första pris belönta operahusförslag.

Utefter Arsenalsgatan löper det påbudna galleriet utformat som en klassisk rundbågsarkad med mellanliggande halvkolonner i kvaderrustik. Enligt kostnads kalkylen skulle byggnadens exteriör dessutom prydas med "tio ornerade fält, ett antal urnor och trefötter samt två större grupper."

I det inre finns inget kvar av det gamla operahuset. Från originalfasaden mot Gustaf Adolfs torg nås affärslokaler, grupperade kring två gårdar, avsedda för uthyrning. Mellan denna för affärsverksamhet ägnade byggnadsdel och den egentliga teaterbyggnaden, som har huvudingång från Karl XII:s torg, löper en brandmur.

Åskådarrummet har en utformning som står det år 1886 uppförda operahuset i Frankfurt am Main mycket nära. Man kan härvidlag i själva verket tala om en direkt kopiering av arkitekten Richard Lucaes operasalong i denna teater, det påfallande djupa prosceniet, taklösningen, radernas inplacering, utsmyckningen, ja t o m gardinupphängningen går igen i Jacobssons förslag.

Från finansdepartementet skickades konsortiets förslag vidare till överintendentsämbetet.



Richard Lucae, längdsektion genom operabyggnaden i Frankfurt a M ur: L Klasen, Grundriss-Vorbilder X.

I ett tjänstememorial daterat den 13 mars och undertecknat Isac Gustaf Clason levererar ämbetet sin kritik.

Zettervall som i sin levnadsbeskrivning har en kommentar även till denna skriver:

Ett annat betydande mål gällde den gamla segslitna teaterfrågan. Tamm och Tempander m fl i det S K Teaterkonsortiet inkommo med förslag att bygga Operan åt Carl XII:s torg med boningshus åt Gustaf Adolfs torg. Embetet afstyrkte det, genom dräpande kritik, hos KMT och jag fick återigen sitta emellan, men planen föll (se embetets registratur för 89).

Den dräpande kritiken kom emellertid också, genom sin allvarliga invändning mot användandet av de adelcrantzska formerna, att bli vändpunkten när det gällde bevarandet av fasaden mot Gustaf Adolfs torg.

På samma gång vi egna allt vårt erkännande åt sträfvandet att värdigt upprätthålla och ordna en med vår samfundsordning så fastvuxen konstitution som Kongl. Teatern; hvilket sträfvande sent omsider i föreliggande förslag synes antagit en med afseende på frågans ekonomiska lösning serdeles lycklig konkret form, kunna vi dock ej underlåta att framhålla en sida af saken, hvarvid man synes fästa allt för litet afseende,

nämligen byggnadsverket värdiga och representativa utformning.

äfven om denna lösnings möjliga förverkligande kan betraktas som enskilt företag så kommer dock institutionen och bygnaden framöver också i sitt nya skick att vara svenska statens. Vid ett sådant förhållande må man betänka, (fortsätter Clason), att det byggnadsverk, som här går att utföras, långt in i kommande tider skall vittna om vår tids kultur, och må det tillses att man icke, bländad af de ekonomiska fördelarne och mån om frågans snara lösning, förledes att dagtinga med de oafvisliga kraf å enhetlig hållning och smak, som vid nationella monumentalbyggnader fordras.

Tanken att vända teaterns baksida åt vårt förnämsta torg och framför densamma anbringa en bygnad af både för en teater och för Staten helt främmande ändamål, att under samma tackelse lånadt från en förgången tid och hvilket svårigen låter böja sig efter nutidens fordringar å en teaterbyggnad; den tanken, våga vi påstå, innebär ett sådant dagtingande – en allt för stor eftergift åt ögonblickets krassa beräkningar. –

Om man också under närvarande omständigheter ej bör ställa sina pretentioner så högt, att fordra hela kvarterets uteslutande engagerande för sjelfva teaterns behov, hvilket dock otvifvelaktigt af hvarje annan nation under liknande omständigheter skulle anses för det enda tillbörliga – måste man likvisst framhålla önskvärdheten af teaterns förläggande å tomtens vestra del med hufvudingång från Gustaf Adolfs torg. Den ekonomiska uppoffring, som häraf vore en följd, nemligen förhyrande af teaterlokal under några år, vore väl ej större än att svenska nationen kunde bära densamma.



Ernst Jacobsson, förslag till ny operabyggnad 1889, teaterdelens entréfasad mot Kungsträdgården. KTA (DTM).

En ersättning för de minskade inkomsterna af butiker, om den för uthyrning afsedda bygnaden förlägges åt Kungsträdgården, torde väl kunna sökas deri, att bygnaden i så fall erhöles flera våningar i höjd.

Clason tar därefter fasta på ett uttalande av Jacobsson i en bifogad skrivelse² där denne framhåller att

den nuvarande bygnaden ej kan tillmätas ett så högt arkitektoniskt och konsthistoriskt värde att tomtens disposition uteslutande deraf bör bestämmas.

I detta instämmer Clason och fortsätter:

Oss synes som detta bordt vara skäl nog för förslagsställaren, att med frångående af den gamla arkitekturen söka skapa ett något själfständigare bygnadsverk, som i sitt yttre blefve ett fullödigare uttryck för de moderna inre teateranordningarne; – hellre än att, af fruktan att hemfalla åt någon onödig dekorationslusta, söka bibehålla densamma och icke utan stora svårigheter och eftergifter för smakens fordringar låta sig af densamma bestämmas.

Såsom exempel på sådana hart när olösbara svårigheter må påpekas de smala och höga arkadöppningarne å hufvudfasaden åt Kungsträdgården. Kombinationen mellan kolonnmotivet och de myckna balkongerna å samma fasad, fönstrens läge ända ned vid golfvet i de öfre klädlogerna å Strömgatan; samt arkadgången utefter Arsenalsgatan, der man dessutom tagit sin tillflykt till ett för stilen fullkomligt främmande bygnadssätt med jernbalkar och zinklister –. Å alla dessa ställen hade otvifvelaktigt lyckligare lösningar funnits om arkitekten frigjort sig från den gamla fasadens band.

Om det av en eller annan anledning oundgängligen fordras, fortsätter Clason,

att den nuvarande fasaden åt Gustaf Adolfs torg tages till utgångspunkt för den yttre skepnaden af en bygnad å hela tomten borde väl äfven samma gedigna bygnadssätt som å originalet användas, nemligen putsadt tegel och sandsten. Ty så stor är väl ej penningnöden, att man måste tillgripa det mesquina bygnadssätt, som kostnadsförslaget här ger anledning förmoda vara meningen tillämpa, och som tillåter sådana lösbehag å bygnadens yttre, som kapitäler af Zink.”

Med avseende på planlösningen och då speciellt med tanke på anordningar för ”undvikande af katastrof vid eldfara” har memorialet inga allvarligare invändningar.

Avslutningsvis framförs en förmodan om att byggnadstiden, med hänsyn till byggnadens omfång, komplicerade natur samt monumentala karaktär är för knappt tillmätt.

Magnus Isaeus' förslag

Efter denna kraftiga kritik var det dags att tänka om.

Enligt anteckning i den dagbok³ som fördes av teaterbyggnadskonsortiets arbetschef majoren i fortifikationen O A Busch diskuterades i juli månad ”med några arkitekter och överståthållaren huruvida hufvudingången borde förläggas åt Kungsträdgården eller åt Gustaf Adolfs torg”.

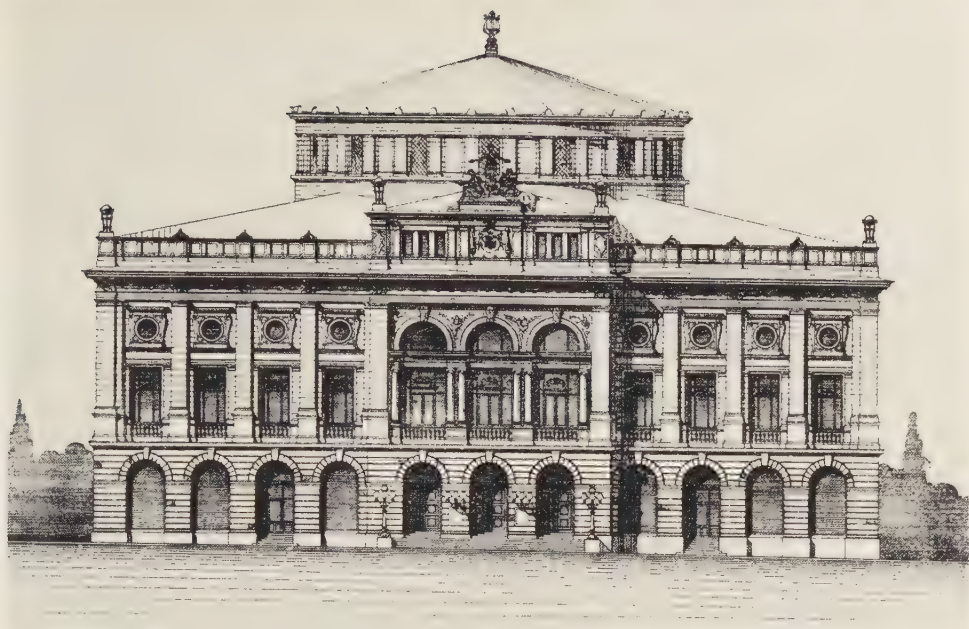
Sannolikt var det under juli månad eller något senare som Magnus Isaeus, troligen en av de diskuterande arkitekterna, fick konsortiets uppdrag att göra en ”eskiss” till operabyggnad med huvudfasad åt Gustaf Adolfs torg. Vid ett något senare tillfälle erhöll även Anderberg, som kommit åter från sin utrikesresa den 15 september, i uppdrag att upprätta ett förslag, ”men med iaktagande deraf att hufvudingången förlades till Carl XII:s torg”. I Anderbergs fall innefattade uppdraget en teatersalong med endast tre rader.

Man hade således ännu ej definitivt övergett idéen med teaterlokalen förlagd åt Kungsträdgården.

Isaeus levererade sitt förslag den 30 oktober. Ritningarna som är utarbete-
dade i samarbete med Carl Sandahl är kända i litograferade kopior.⁴

Isaeus utnyttjar på samma sätt som Jacobsson hela den oregelbundna operatomten, men han har gjort sig fri från Adelcrantz. Fasaden mot Gustaf Adolfs torg är följaktligen slopad.

I teaterdelens exteriör – med entré från Gustaf Adolfs torg – kan man i det



Magnus Isaeus och Carl Sandahl, förslag till ny operabyggnad 1889, fasad mot Gustaf Adolfs torg, litografi. DTM.

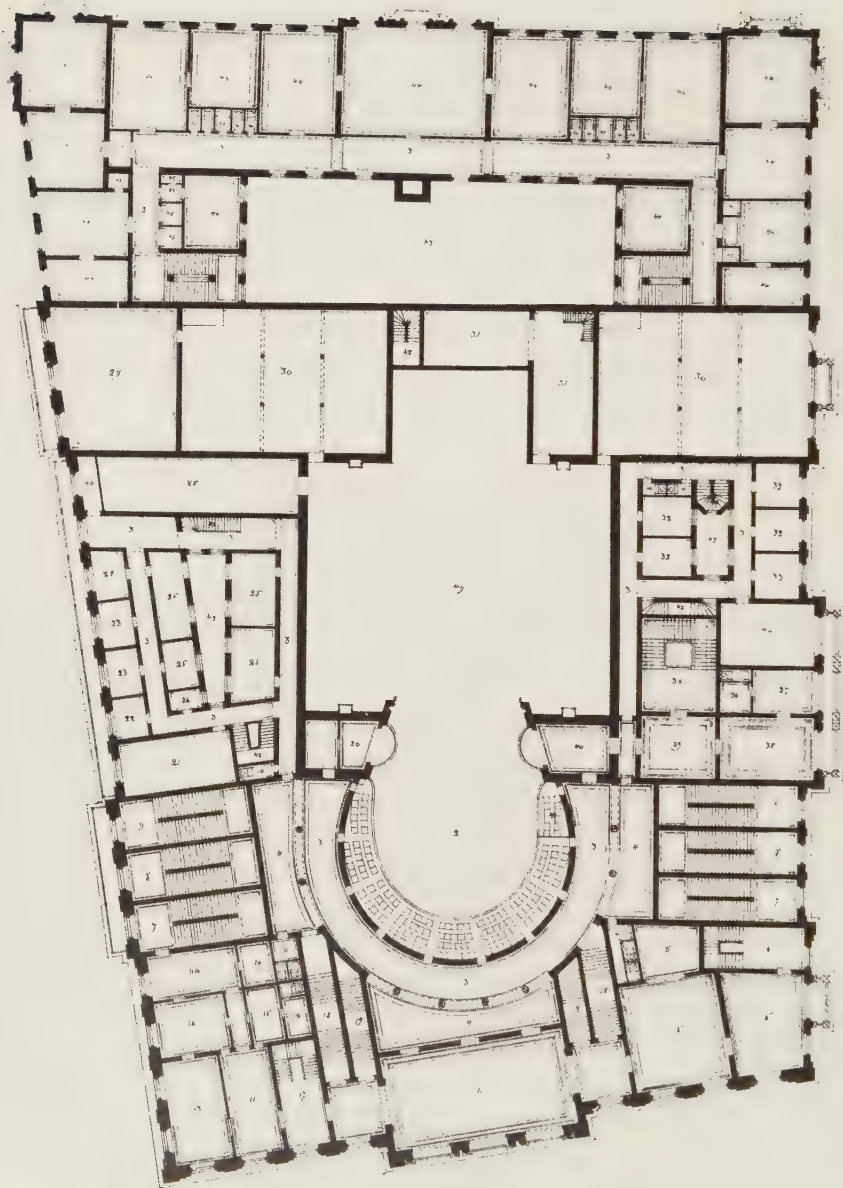
arkitektoniska uttrycket spåra vissa likheter med Gottfried Sempers Hofburgteater i Wien. Blädder man Isaeus liksom Semper åstadkommit en dubbelskiktad mur med hjälp av kolossalpilastrar i det yttre och muröppningar med inramande ornamentik i det inre skiktet. Överbyggnadens halvcirkelformiga svängning, som följer den runda salongen, har även den en artikulering som följer Hofburgs, medan entréfasadens loggiamotiv med sina kopplade kolonner närmast förefaller vara hämtat från den av samtiden mycket beundrade kungliga teatern i Köpenhamn.

Isaeus förlägger ett hotell i tre våningar i delen mot Kungsträdgården. Hotellet har en pittoresk exteriörarkitektur med hörntorn. Man uppfattar det närmast som en självständig byggnad, utformad i kontrast till teaterbyggnaden. Genom att ge hotellet en avvikande arkitektonisk stil har arkitekten sluppit ifrån den svårighet det innebär att komponera samman den voluminösa och oregelbundna exteriören till en helhet.

I åskådarrummet återfinner man inte den nyantika stil som Isaeus iklätt sin operasalong åtta år tidigare. I det nya projektet är åskådarrummet i "modern barock" och för övrigt med ett avantscenologemotiv som påminner om det som Anderberg skulle tillämpa i sitt slutgiltiga förslag.⁵

Till raderna liksom till galleriet på fjärde raden leder separata trappor. Dessa är emellertid i vissa delar påfallande prångartade och de tillhörande korridorerna ibland slingrande och trånga.

Loggian från torget återkommer på strömfasaden, där den i det inre motsvaras av de kungliga rummen. Den kungliga entrén därunder markeras av en överhängande baldakin och fristående lykthållare.



Magnus Isaeus och Carl Sandahl, förslag till ny operabyggnad 1889, plan en trappa/första raden, litografi. DTM.



Magnus Isaeus och Carl Sandahl, förslag till ny operabyggnad 1889, fasad mot Strömmen, litografi. DTM.

Anderbergs A- och B-förslag

Den 1 november kunde Anderberg lämna in *två* förslag. Förutom ett med teatern mot Kungsträdgården, som uppdraget gällde, hade Anderberg också, på eget initiativ, utarbetat ett förslag med teaterdelen förlagd mot Gustaf Adolfs torg.

Förslagen, som betecknas med A och B, bygger vidare på arkitektens med andra pris belönta operahusförslag, det med motto OBUNDEN, således det förslag som Zettervall hade föreslagit skulle ligga till grund för en ny opera i Kungsträdgårdens norra del.

Till operahustävlan 1887 hade Anderberg skickat in två förslag. Det, som han lämnade in först, med motto ÅT ÄDEL KONST, är, då det gäller operahusets tillkomsthistoria, av mindre intresse. Med undantag för vissa detaljer i interiören skulle detta förslags gestaltungsidéer inte föras vidare. *Obunden*, som för övrigt lämnades in en dag för sent, har däremot i detta sammanhang sitt avgjorda intresse.

Det hade varit intressant att uttömmande kunna analysera vad det var i *Obundens* arkitektur som tilltalade Zettervall och varför han ansåg att dess arkitektur lämpade sig för Kungsträdgården.

Åt ädel konst, som i exteriören är en blandning av Paris- och Wien-operorna och som Anderberg själv i en perspektivritning otvetydigt placerat i Kungsträdgården, gouterades däremot inte.

Zettervall, som senare av sina belackare skulle beskyllas för bristande



Axel Anderberg, "Täflings Ritning till Ny Kongl Teater i Stockholm – Åt ädel konst", perspektivskiss som visar byggnadens läge i norra delen av Kungsträdgården. RA.

svenskhets,⁶ förefaller aldrig ha sanktionerat en arkitektur som uttrycker sig genom nationellt betingande arkitekturelement. Zettervalls ideal lutade mer åt den semperska uppfattningen och till skillnad från *Åt ädel konst* håller sig *Obunden* till renässansformer och framstår därmed som nationellt neutral.

Bakom valet av Anderbergs förslag kan ju också ligga mer triviala motiv; vid tiden för tävlingen var det ännu i hög grad möjligt för Zettervall att påverka utvecklingen i byggnadsfrågan; den unge och skicklige Anderberg kunde därvidlag bli honom ett gott och följsamt verktyg om frågan toge den vändning han önskade. I detta sammanhang bör man även ta med i bilden att det sannolikt låg uträkning bakom Valfrid Karlssons första pris; ingen skulle kunna tvinga fram ett omöjligt förslag till utförande.

Om *Obundens* exteriörgestalt kan rent allmänt sägas att den har flera drag gemensamma med fästningsarkitektur.⁷ I första hand markeras detta genom bottenvåningens bastionliknande utkragning.

Detaljmotiven är för övrigt närmast att hänföra till italiensk eller venetiansk ungrenässans.

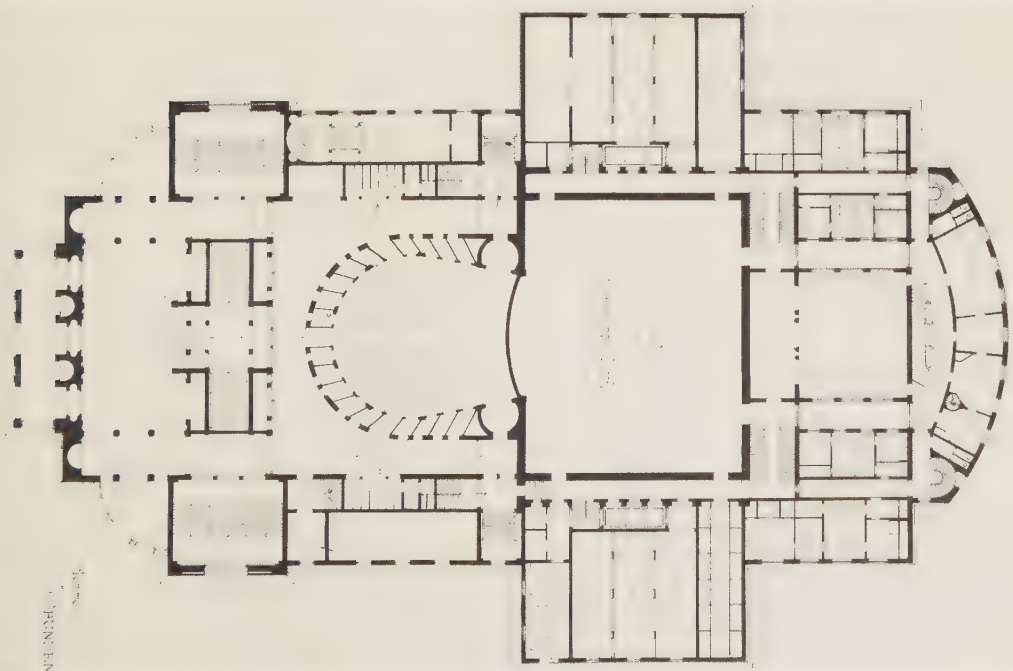
Skråställd rusticerad bottenvåning á la "bastion" är ett motiv som också Zettervall använt och då i kombination med florentinska ungrenässansformer bl a i Norra Latin i Stockholm.

Detta formval skall måhända få oss att tänka på att läroverket – förmedlaren av humanistisk bildning – utgör vår civilisations förskansning mot barbariet. Att ge en operabyggnad en motsvarande formgestalt förefaller däremot något högrävande, även om det vid denna tid ofta i högstämda ordalag talades om teaterns stora betydelse som bildningsanstalt.

Obundens arkitektoniska uttryck är dock mer lättsamt än exempelvis ett läroverks. Loggian och de sgrafitto-dekorerade fälten är de arkitektoniska led



Axel Anderberg, tävlingsprojektet "Obunden", sidofasad. RA.

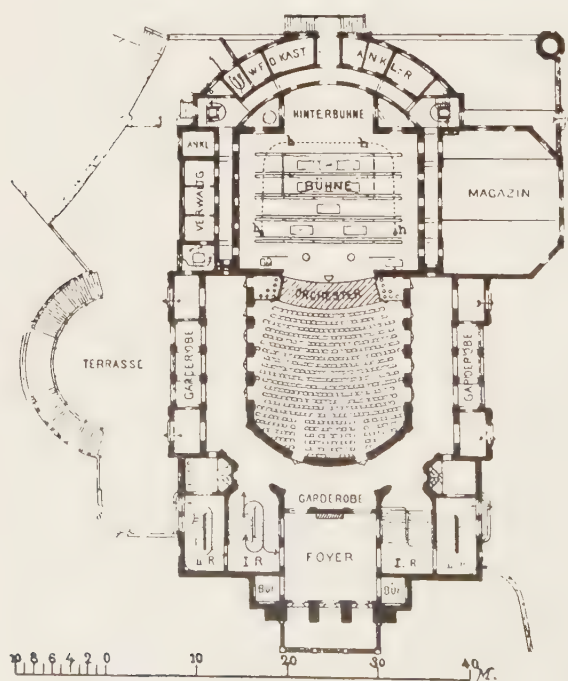


Axel Anderberg, tävlingsprojektet "Obunden", plan av bottenvåningen. RA.

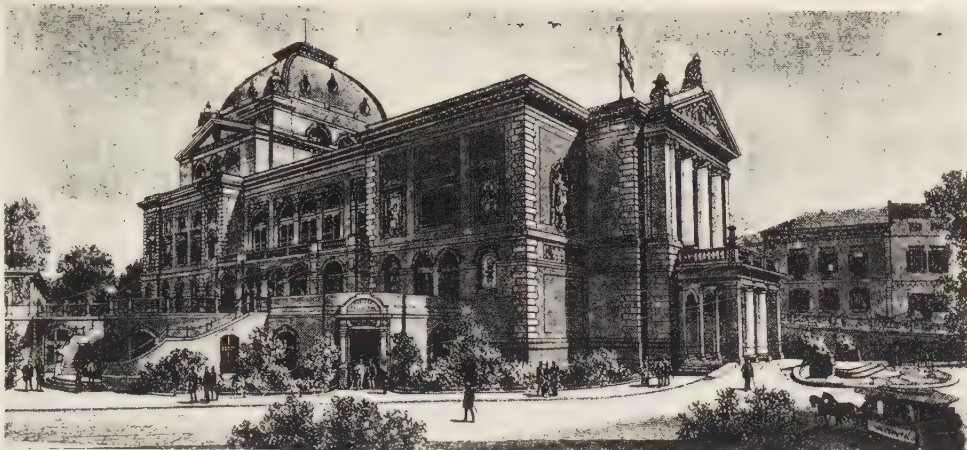
som framför allt frammanar detta intryck. Scenhusets tornliknande överbyggnad tilldelar för övrigt operabyggnaden dess omisskännliga prägelse av teater.

Den berlinske arkitekten Heinrich Seelings tävlingsförslag till opera på Helgeandsholmen hade väckt samtidens stora intresse. Också Zettervall kallar det för storslaget i sin redogörelse för tävlingen. Bidraget diskvalificerades dock eftersom det avsågs ligga på icke disponibel mark. Den synnerligen produktive teaterbyggnadsarkitekten Seeling hade vid denna tid också väckt uppmärksamhet som arkitekt till Stadsteatern i Halle, och det finns därför all anledning att räkna med att Anderberg var väl förtrogen med Seelings verk.

Obundens scenhusöverbyggnad är sålunda utformad efter seelingska förebilder med teatern i Halle som det närmast tillhands liggande mönstret. Samma teater har även stått modell till *Obundens* planlösning. Man kan t.ex. peka på den karaktäristiska detaljen med den rundade baksidesmuren. Seelings för tiden radikala salongsutformning, vilken i rumsbildningen komponerar in yttervägg/omfattningsvägg för att få dageröppningar, har Anderberg däremot inte anammat.



Heinrich Seeling, plan över
Stadtteatern i Halle, ur:
L Klasen, Grundriss-Vorbilder X.



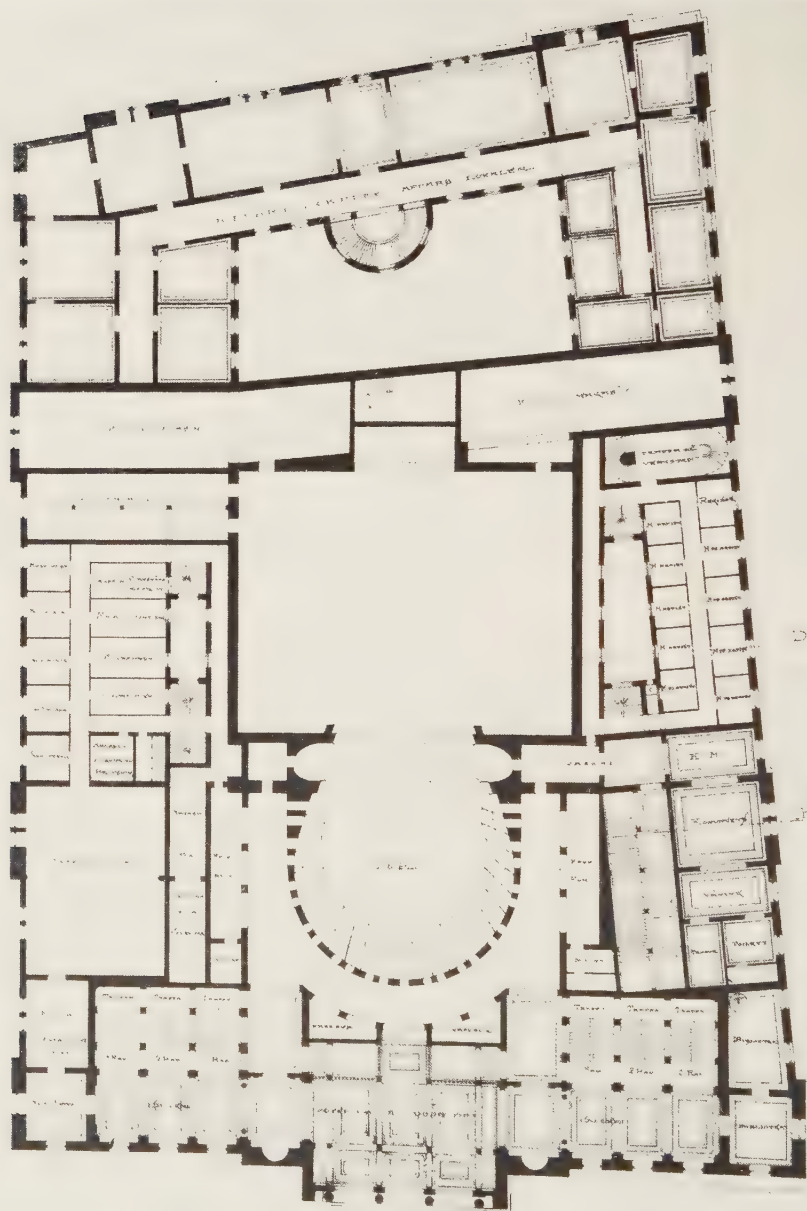
Heinrich Seeling, Stadsteatern i Halle, perspektivritning, ur: L Klasen, Grundriss-Vorbilder X.

När Anderberg senare, i det år 1891 godkända operaförslaget, förlägger en terrassbyggnad med kafé- och restauranglokaler mot Kungsträdgården, gav han gestalt åt ytterligare en arkitektonisk lösning som Seeling tillämpat i teatern i Halle. Seeling hade för övrigt också komponerat in en terrass i sitt Helgeandsholmsförslag.

Såväl A- och B-förslaget utvecklar och modifierar idéerna från *Obunden*. De sgrafitto-dekorerade fälten återkommer i rikligt mått och de italienska renässansdragen poängteras ytterligare. I A-förslaget har den tornliknande



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, A-förslaget, perspektivritning över huvudfasaden mot Kungsträdgården, litografi. DTM.



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, A-förslaget, plan av första raden, litografi. DTM.



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, A-förslaget, fasad mot Strömmen, litografi. DTM.

scenhusöverbyggnaden ersatts av en lådformig. Fasaden mot Gustaf Adolfs torg bakom vilken affärslokaler inrymmer har betonade horisontaler och en utformning i övrigt som associerar till Venedig. Fönsterutformningen knyter an till dem man finner på Nationalmuseum. Kring den lådformiga överbyggnaden, som dominerar byggnadskroppen, är den svärbemästrade strömfasadens strängt symmetriskt uppbyggd. De venetianskt tvåpassformade fönstren i Stülers stil återfinns man även här.

Den egentliga teaterfasaden mot Kungsträdgården har däremot en nyantik prägel genom den kolonnburna tempelfronten som helt dominerar den. Mot Arsenalsgatan där strömfasadens motiv upprepas återfinns det påbjudna galleriet i en klassisk utformning av samma slag som Sansovinos bibliotek i Venedig. Den kungliga entrén är förlagd till gatans östra risalit.

Vad beträffar såväl A- som B-förslagets åskådarrum är dessa av helt annat slag än i *Obunden*. I stället för den rundbågsarkad buren av genomgående pelare som återfinns i tävlingsförslaget tillämpar Anderberg nu en takkonstruktion med svicklar och pendentiv som följer det wienska mönstret.

Separata trappor av likvärdig bredd leder till raderna. Parketten som ligger i gatunivå nås via halvtrappor.

I B-förslaget som förlägger teaterlokal och hufvudfasad åt Gustaf Adolfs torg återkommer dragen vi känner från tävlingsförslagets entrésida. Terrängförhållandena kräver, när salongen ligger åt detta håll, också en överbyggnad för denna byggnadsdel. Anderberg tillämpar här en takkonstruktion i enlighet med "Garniers system"; bak det halvcirkelformade salongshuset reser sig scenhuset under ett brutet tak.

Den svårhanterliga tomtutsträckningen till trots framstår B-förslagets planlösning med sin radikala trapphusplacering som klar och överskådlig. I båda förslagen har Anderberg eftersträvat en förening av byggnadens dispa-

rata delar till en exteriör helhet. Härvidlag framstår A-förslaget, om man ser till den svårbemästrade strömfasaden, som det mest genomarbetade och bäst balanserade. I B-förslaget gör sig de kompositionella svårigheterna märkbara och strömfasaden med vidhängande restaurang- och hotell del mot Kungsträdgården har inte A-förslagets harmoniska helhetskaraktär. Konsortiet hade nu fyra förslag att ta ställning till. Visserligen var det jacobssonska förslaget i det närmaste skjutet i sank, men kvarstod dock för vidare bedömning.

Ferdinand Fellner och granskningsnämndens utlåtande

Den 9 december lät konsortiet tillsätta en granskningsnämnd där Ribbing blev ordförande. Som övriga ledamöter tillkallades F G A Dahl och I G Clason vilka båda på skilda sätt hade varit involverade i bygnadsfrågan. Såsom sakkunniga på teater och teaterteknik tillkallades Ludvig Josephsson och maskinmästaren P F Lindström. Baurat Ferdinand Fellner från Wien – tidens etablerade teaterbyggnadsarkitekt – adjungerades därjämte. Enligt dagboken hade Fellner besökt Stockholm redan den 1 december. Han hade stannat i staden under några dagar och torde då ha varit sysselsatt med att granska förslagen. Granskningen resulterade i ett utlåtande daterat den 3 december. Fellners svärlästa skrivelse översattes omedelbart till svenska. Det är ur denna översättning som Fellner här citeras.⁸

Fellner börjar med en utläggning över de villkor som allmänt gäller för en modern teaterbyggnad. Ett första grundläggande villkor vid dess konstruktion är att allmänheten så vitt möjligt bevaras för farorna ”af panik och eldsvåda; allt måste underordnas detta krav”. Han påminner om ”de lidelsefullt upphetsade massornas” beteende vid Ringteaterkatastrofen. Hade dessa kunnat bevara sitt sinneslugn hade utgången blivit en annan. Hur skall då människan vid fara kunna skyddas från att gripas ”av det momentana vansinne som dödsångest framkallar”? Panikkänslor kan endast undgås om teaterlokalen har direkt tillträde till ljus och luft, är Fellners svar; känslan att befinna sig i förbindelse med den yttre världen är helt avgörande om detta sinneslugn skall kunna bibehållas. Byggnaden måste konstrueras så att människoströmmen förs ut i det fria på den kortast möjliga, genom intet hinder störda, vägen. Allra först måste således kommunikationerna mellan ”salongen och det yttre finna en säker och lycklig lösning, därefter kan man rikta uppmärksamheten på scenområdet och dess utrymmen och först i tredje rummet på facaderna och det estetiska utförandet i öfrigt”.

Förslag som har butikslokaler på ingångsidan är förkastliga enär dessa gör



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, B-förslaget, perspektivritning över huvudfasaden mot Gustaf Adolfs torg, litografi. DTM.

intrång på tillflödet av ljus och luft och hindrar publikens snabba utgångsmöjligheter. För övrigt är Fellner principiellt emot ett förläggande inom byggnaden av för teaterverksamheten främmande lokaler. "Till ett sådant förfarande får ingen sälja sig" – Inkomsten därav må vara hur hög som helst: en myndighet kan aldrig stå till svars för sådana anordningar, menar han.

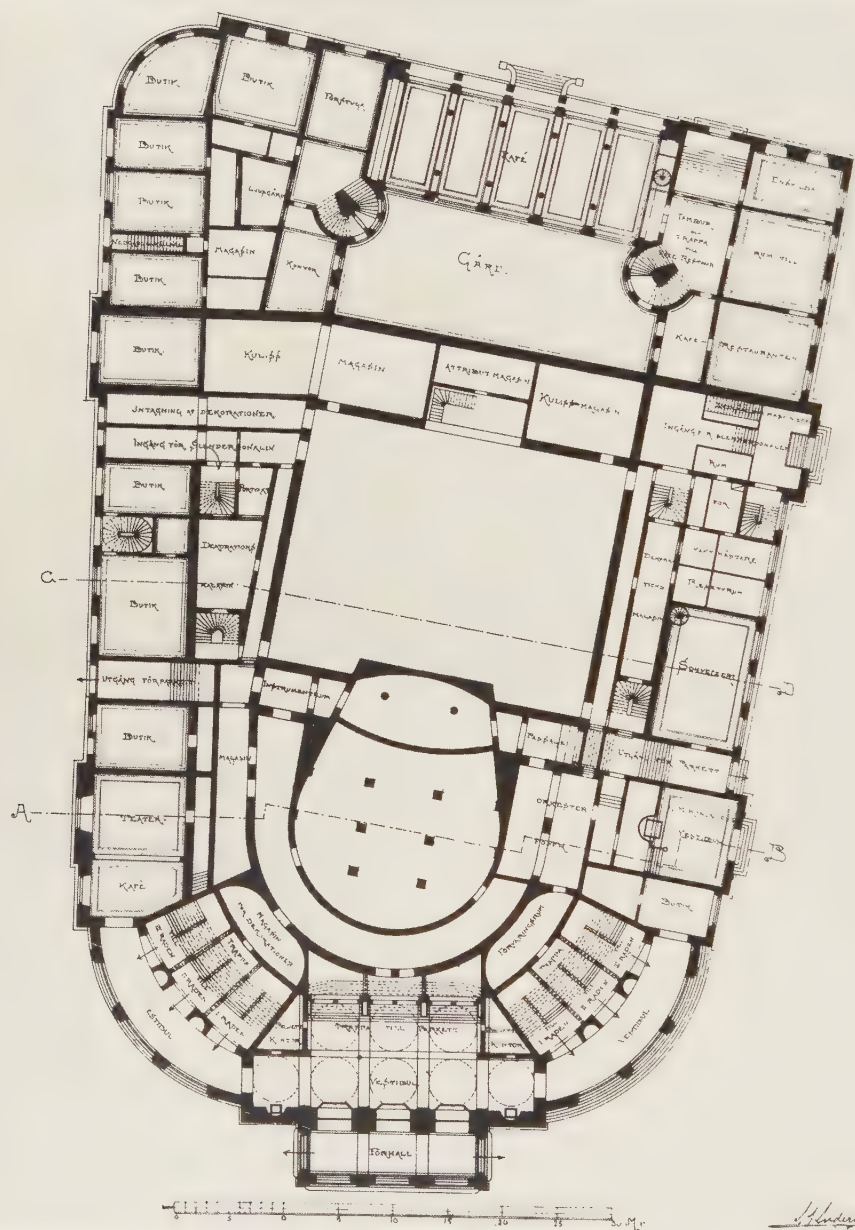
Vidare anser han att för stora dekorationsmagasin bör undvikas inom byggnaden. Det är fördelaktigare ur säkerhetssynpunkt att förlägga dessa, liksom snickar- och målarverkstäder, till en mer avsides belägen byggnad. Så förfar man också numera utomlands, tillägger han.

Beträffande det aktuella projektet – Ett nytt operahus i Stockholm – anser Fellner att den utvalda tomten är tillräckligt stor och läget överhuvud taget ganska lämpligt. Den rådande nivåskillnaden är däremot ogynnsam "i synnerhet emedan hufvudfronten emot Gustaf Adolfs torg ligger ganska djupt under Norrbro och torgets medellinje". Han rekommenderar emellertid ändå ett förläggande av huvudfasaden åt detta håll. Med terrasseringar och dylikt kan man försöka få entrépartiet i höjd med torgets högsta punkt. Man bör ge akt på att byggnaden inte får se ut som om den låg i en grop.

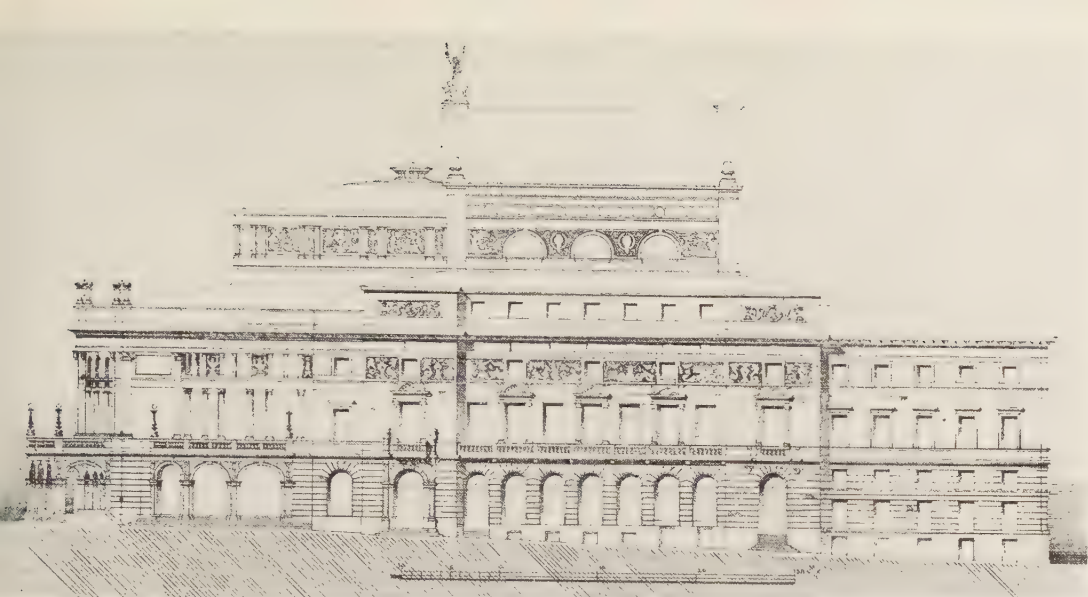
Beträffande salongens utformning med hänsyn tagen till "gynnsam akustik och optik" vill han framhålla vikten av att "undvika den vanliga höga cylinderformen". Han rekommenderar tre rader. Parketten skall läggas i nivå med vestibulen för att undgå mellanliggande trappor.

Han utesluter omedelbart för bedömning de förslag som har huvudfasaden mot Karl XII:s torg; denna ställning är olämplig.

Därmed återstår endast Isaeus-Sandahls projekt och Anderbergs B-förslag. Båda är dugliga arbeten men de strider på för många avgörande punkter mot de anförda reglerna:



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, B-förslaget, plan av bottenvåningen, litografi. DTM.



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, B-förslaget, fasad mot Strömmen, litografi. DTM.

Salong, rader och korridorer har inte direkt tillgång på ljus och luft. Butiker breder ut sig runt den del som inrymmer salongen. Parketten ligger högt över vestibulens nivå vilket i sin tur leder till för högt placerad salong.

Isoleringen mellan scen och salong är inte upprätthållen i tillräcklig utsträckning. Han pekar även på den fara som ligger i för små ljusgårdar ”då dessa i händelse af eldfara skulle verka som skorstenar och raskt fortplanta lågorna till alla våningar”.

Fellner anmärker också på att första radens trappor är för litet framträdande. ”En kongl hofteaters värdighet fordrar från hufvudvestibulen synliga trappuppgångar.”

Ytterligare detaljgranskning är onödig, menar han eftersom ritningarna på grund av de anförda bristerna ändå måste omarbetas.

Slutligen kan ej lemnas oanmärkt att facaderna hos de föreliggande förslagen äro för nyktert hållna för en teater, // en teater bör åtminstone i sin huvudfasad bära sin bestämmelses karaktär och göra ett vänligt, yppigt intryck, så att byggnaden redan i sitt yttre för betraktaren presenterar sig som en teater.

Den 19 februari 1890 var den ny tillsatta, ordinarie granskningsnämnden färdig med sitt utlåtande. Utlåtandet är disponerat på samma sätt som Fellners och upprepar dennes synpunkter när det gäller redovisning av de grundläggande principerna för en teaters gestaltning. Man betonar således nackdelen med de i programmet föreskrivna affärslokalerna och tillägger:

Då man således ej kan strängt genomföra hvad som anses bäst, måste man dock så mycket som möjligt bemöda sig om att skaffa ljus och luft i trappor, korridorer och kapprum.

Angående åskådarrummets utformning – synpunkterna bygger också här på Fellner – sammanfattar man med att framhålla vikten av att inskränka antalet dåliga platser. Man föreslår att raderna göres genomgående djupare i fonden och grundare på sidorna ”samt att ej fler än tre rader i höjden anlägges”.

Vad beträffar byggnadens placering på tomten kan man endast tänka sig en sådan där teaterns huvudfasad ligger mot Gustaf Adolfs torg. Att man skulle kunna använda den gamla salongen medan man byggde den nya hade av lättförståeliga skäl visat sig vara en teknisk och praktisk omöjlighet. Att ett affärshus med läge mot Gustaf Adolfs torg skulle ge större avkastning än om det låg mot Kungsträdgården är ett påstående som likaså avfärdas. I själva verket är förhållandet det motsatta och åt Karl XII:s torg kan man dessutom bygga i flera våningar. Det är också enklare att konstruera väl fungerande publika kommunikationer med huvudentrén mot Gustaf Adolfs torg. En sådan disposition medför också av sig självt att parketten kommer lägre.

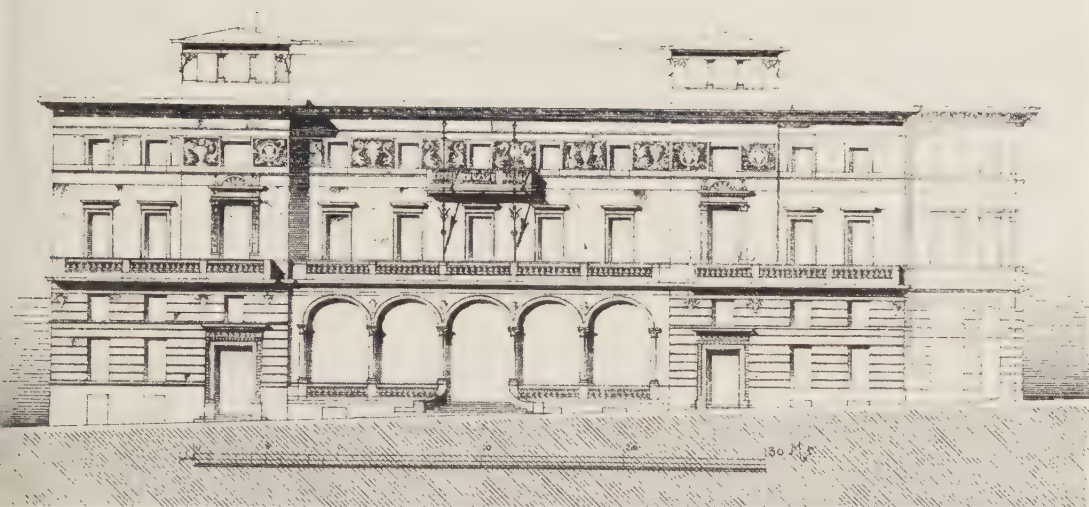
Till skillnad mot Fellner anmärker granskningsnämnden emellertid på den oregelbundna tomtutsträckningen. Man föreslår en tomtreglering varvid man också kan passa på att få Arsenalsgatan breddad. Arkadgången kan då uteslutas.

Ur arkitektonisk synpunkt verkar en sådan öppen arkadgång mycket ofördelaktig, emedan byggnaden, synnerligast från Gustaf Adolfs torg betraktad, så att säga förlorar jämvikten, då det norra hörnet hvilar på en murpelare, under det att det södra har full muryta.

Butiker blir mörka och tråkiga och risk för stockning i gångarna föreligger också. En rätvinklig tomt medför en rätvinklig byggnad och problemet med scenöverbyggnadens symmetriska placering i förhållande till övriga byggnadsvolymer skulle försvinna. Man föreslår att teaterns södra fasad kommer i rät vinkel mot Norrbro och i samma riktning som husraden vid Rosenbad.

Bland de frågor som rör salongens utformning, är parkettens grad av lutning föremål för en längre utläggning. Det påpekas att stockholmsteatrar har en starkare lutning än vad som är vanligt utomlands ”parketten som hos oss anses för bästa plats eller åtminstone jemngod med 1:a raden har på de flesta utländska teatrar ej samma rang”.⁹

Fellner hade föreslagit en stigning ”af 1:15” men ”vi hafva kommit till det resultatet att parketten i nya byggnaden bör erhålla ungefär samma lutning som på Svenska teatern (1:7.3) men att den ej bör utsträckas under 1 radens fond såsom i denna teater, utan stanna mot dess framkant”. Att låta parketten fortsätta in under raden anses vara ”estetiskt och akustiskt ogynnsamt”.



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1889, B-förslaget, hotell- och restaurangfasaden mot Karl XII:s torg, litografi. DTM.

Men rekommenderar att salongen, som skall ha plant tak, byggs med tre rader för 1 200 personer.

Vi anse äfven vara af vigt att salongen icke göres allt för stor så att den i allmänhet skulle komma att blifva glest besatt, hvilket verkar nedstämmande både på publiken och teaterpersonalen. Bättre då en mindre men väl besatt salong.

När det gäller den viktiga frågan om trappförbindelser och utrymningsvägar kan vi nu konstatera att de fölschiska föreskrifterna slagit igenom definitivt även i Stockholm. Fellners inflytande härvidlag har väl sannolikt också sin betydelse.

Från varje rad bör finnas 2:ne särskilda ljusa bekväma brandfria och såvitt möjligt rökfria trappor. De böra med självslutande utåtgående dörrar afstängas från radernas korridorer.

Trapporna skola anläggas med så tillräckliga dimensioner att de fylla behovet utan anlitage af resertrappor.

Då faran för kväfning vid en eldsolycka eller trängsel vid en panik, vanligen är störst för publiken på öfversta raden, bör tillses att denna publik hastigt kan komma ut i en korridor utan att passera nedåtgående trappsteg. Sådana påträffas först då trapphuset uppnåtts.

Vid bedömningen av de enskilda förslagen som därpå tar vid utesluter granskningsnämnden på samma sätt som Fellner, omedelbart de förslag som vänder teatersidan åt Karl XII:s torg. Då de kvarstående förslagen under alla omständigheter måste omarbetas inskränker man sig till att peka ut vissa punkter som strider mot angivna normer. Anmärkningarna överensstämmer i stort med de som Fellner anför.

Flest invändningar har man mot Isaeus-Sandahl. Här bl a underkännes trapporna till tredje och fjärde raden. Man har heller inte mycket gott att säga om projektets exteriörgestaltning:

Till följd af den trubbiga vinkeln vid byggnadens sydvästra hörn har det ansetts nödvändigt, för att söka dölja scenöfverbyggnadens sneda läge i förhållande till hufvudfasaden, att även uppgöra en lika hög öfverbyggnad å salongspartiet som med sin afrundning skulle göra snedheten mindre märkbar. Af genomskärning synes att denna öfverbyggnad är obehöfvlig.

Tomtens sneda form verkar även att öfverbyggnadens horisontala linier komma att synas snedt mot norra fasadens takkant samt att sagda öfverbyggnad ej korresponderar med något mittparti i affärshusets östra fasad.

Enligt vår ovan uttalade åsigt hafva teaterhuset och affärshuset väl stor olikhet i det yttre.

Anderbergs B-förslag har större framgång. Dess kommunikationer godkännes, däremot anser man i likhet med Fellner att trapporna till första raden är för undanskymda. Om exteriören heter det:

Tomtens sneda vinklar gör att scenöfverbyggnaden ligger snett mot hufvudfasaden och mot norra fasaden. De rundade hörnen och den runda öfverbyggnaden, öfver salongen minska olägenheten häraf, dock märkes alltid snedheten då byggnaden ses midt framifrån Gustaf Adolfs torg.

Av skrivelsens slutpassus framgår att granskningsnämnden redan vidtagit åtgärder för en fortsatt snabb utveckling av byggnadsfrågan.

För att söka bringa byggnadsfrågan närmare sin lösning och tillse huruvida de anmärkta olägenheterna vid nyssnämnda projekter skulle kunna afhjelpas, hafva vi i samråd med arkitekten Anderberg sökt få till stånd ett ritningsprojekt, som i möjligaste måtto motsvarar nutidens fordringar på en teaterbyggnad, särskildt med afseende å publikens och scenpersonalens säkerhet mot eldfara och trängsel.

De förändrade anordningarna förklaras bäst af bifogade skissritningar, //.

Då dessa planritningar i alla händelser skola utarbetas i större skala, blir tillfälle att iakttaga alla detaljförändringar vid inredningen som i de enskilda delarne befinnas

erforderliga och som teaterns fackmän bäst kunna bedöma. Vår mening är nu blott att kunna i allmänna drag framställa ett såväl ur arkitektonisk synpunkt som i andra afseenden antagligt förslag. Om tiden före byggnadsarbetets påbörjande så medgifver, kunde ordnandet af den yttre arkitekturen lämpligen blifva föremål för allmän täflan på det att det bästa möjliga resultat må åstadkommas.

Man hade således redan i samband med det avlämnade utlåtandet enats om ett förslag som Anderberg hade utarbetat i enlighet med de sakkunnigas direktiv. De till skrivelsen bifogade planskisserna som ligger till grund för Anderbergs påföljande förslag, kallat C-förslaget, har inte påträffats.

Man kan notera att man nu går till våga enligt den av Fellner förordade arbetsmetoden, nämligen att först i tredje rummet, sedan kommunikationerna och de funktionstekniska sidorna blivit lösta, ta itu med fasaderna och det "estetiska utförandet i öfrigt". Det var tydligen inte heller främmande för granskningsnämnden och de byggnadskunniga inom konsortiet att spalta upp byggnadsprojektet på två arkitekter; en som skulle stå för planlösningen och den inre organisationen medan en annan skulle svara för den yttre apparaten. Arbetsmetoden var långt ifrån främmande för samtiden. Van der Nüll och Siccardsburg samarbetade exempelvis enligt detta förfaringssätt.¹

Anderbergs C-förslag

Tanken att det återigen skulle anordnas en tävlan, denna gång om den yttre arkitekturen, tycks dock ha övergivits tämligen omgående. I stället uppdrog man den 6 mars enligt dagboken åt Anderberg att renrita och utarbeta sina skisser till ett färdigt förslag.

Uppdraget fullgjordes den 20 april 1890. Anderberg lämnade då in ett komplett förslag, det s k C-förslaget. Några originalritningar förutom en akvarellerad perspektivskiss² har inte påträffats men förslaget föreligger i litograferade kopior.

Även C-förslaget är i viss mån en variation av *Obunden*. Den tidigare så framträdande sgrafitto-dekoren hålls emellertid nu tillbaka. Byggnaden har fått större tyngd framförallt frammanad genom de inramande rustikkedjorna.

Strömfasaderna har bättre balans än i B-förslaget, vilket i första hand hänger samman med att kupolöverbyggnaden över scenhuset är en kraftigt dominerande mittpunkt.

Hotellannexet mot Kungsträdgården har en exteriörutformning mer i överensstämmelse med teaterdelens och balanseras följaktligen bättre mot



Axel Anderberg, förslag till fasadutsmyckning, C-förslaget, laverad perspektivskiss. KTA (DTM).



Axel Anderberg, förslag till fasadutsmyckning, C-förslaget, laverad perspektivskiss, variant av föregående. DTM.

denna del än i B-förslaget.

Den raka mittaxeln som byggnaden nu, efter tomtregleringen, kan organiseras kring, har givetvis på ett avgörande sätt underlättat kompositionsarbetet.

Entréfasaden – mot Gustaf Adolfs torg – är försedd med loggia och har en antik gavelfronton som centralt motiv. Det tillämpade fasadschemat överensstämmer för övrigt med motsvarande i stadsteatern i Halle. Även kupolbyggnaden har flera drag gemensamma med Seelings teatrar.

En kostnadsberäkning av C-förslaget påbörjades omedelbart. Den utfördes av arbetschefen Busch och kapten Per Axel Lindahl, som var konsortiets kontrollant och byggnadsteknisk expert, tillsammans med byggmästaren Andreas Sällström.

På förslag av Temptander beslöts att sända Anderberg till Wien för att förelägga Fellner det senaste förslaget. Anderberg reste den 17 juli och var åter den 1 augusti 1890.³

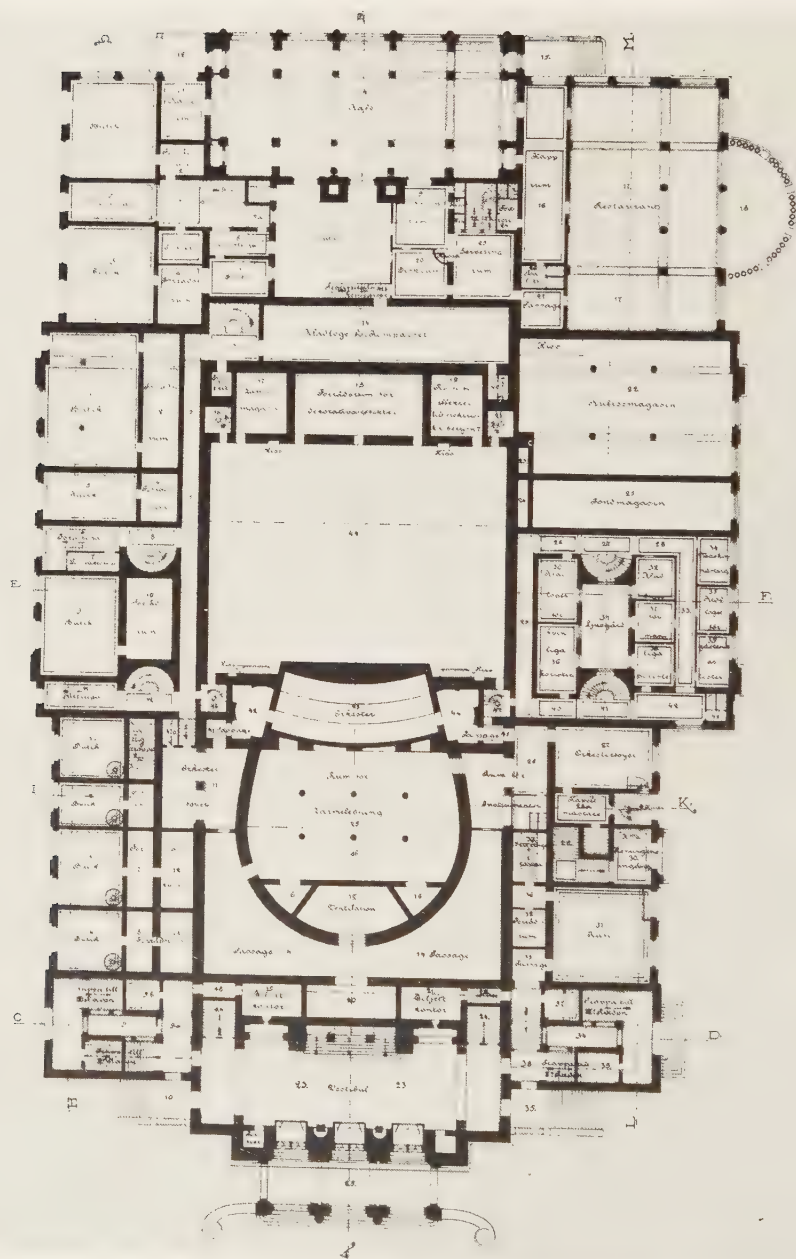
Vid konsortiets sammanträde den 11 september meddelades emellertid att C-förslaget skulle bli för dyrt att genomföra. Kostnaden överskred tillgängliga medel med 598 000 kronor.

Till sammanträdet hade också Fellners utlåtande anlänt. Det lades dock till handlingarna, eftersom C-förslaget redan var överspelat. Anderberg som förefaller ha agerat i rollen som konsortiets följsamma och dugliga verktyg, fick nu i uppdrag att omarbета C-förslaget i enlighet med ett av arbetschefen författat memorial som också föredrogs vid sammanträdet. Anderberg som måste ha arbetat intensivt med C-förslaget torde rimligen ha erfarit en viss besvikelse över att återigen få börja på nytt.

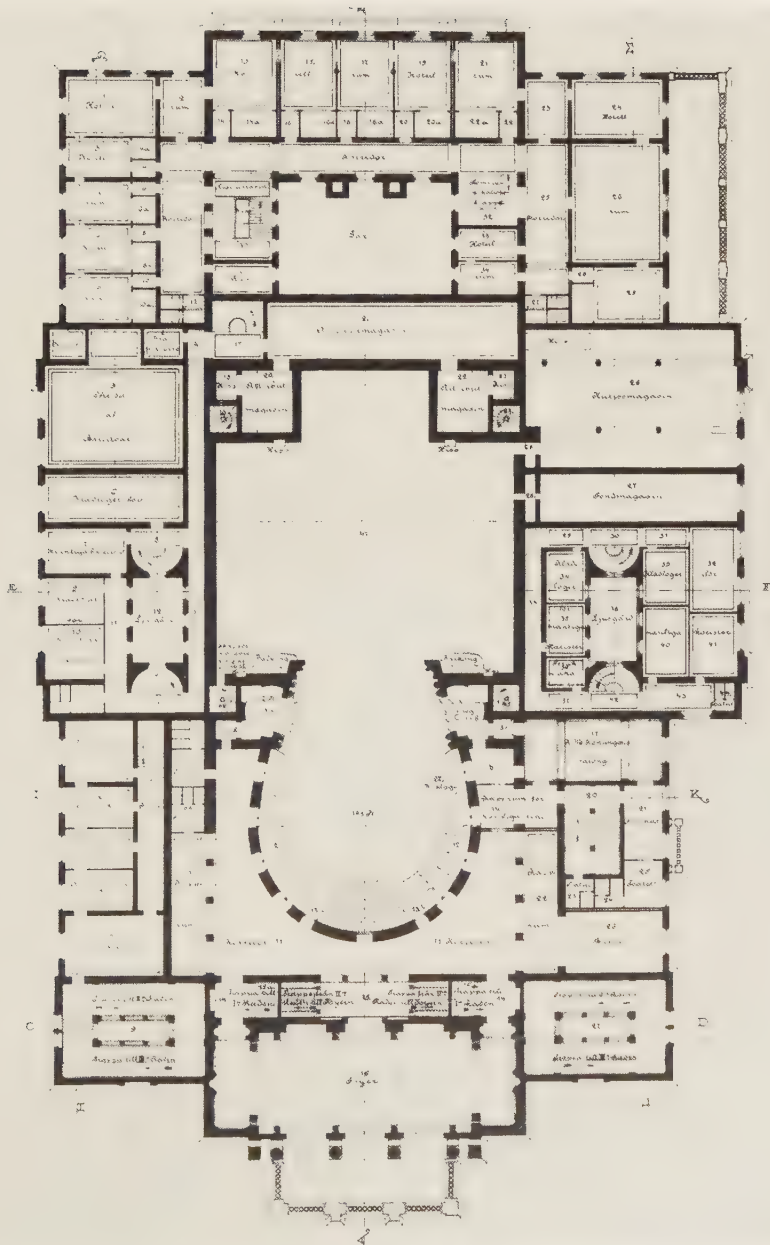
Fellner med vilken Anderberg personligen måste ha diskuterat C-förslaget hade haft sitt skriftliga uttalande över projektet färdigt redan den 25 juli. Det är ganska kortfattat och berör över huvud inte exteriörutformningen. Den wienske arkitekten inleder med att säga att projektet i det stora hela gör ett tämligen gott intryck. ”Das Projekt macht im allgemeinen einen recht günstigen Eindruck.” Han vill att parketten skall sänkas så att den kommer i nivå med vestibulen. Vidare är nivåskillnaden mellan vestibulen och underfarten för stor, vilket ger upphov till för många trappsteg. Ur estetisk synpunkt är Fellner inte heller nöjd med mittrappans förhållande till första och andra radens trappor. Åskådarrummet bör sänkas något. Flera lokaliteter, bl a salongen, har bristfällig tillgång på ljus och luft.

Han vidhåller kravet på att butikerna skall bort. Hur man än förfar härvidlag måste dock parkettingångarna göras bredare.

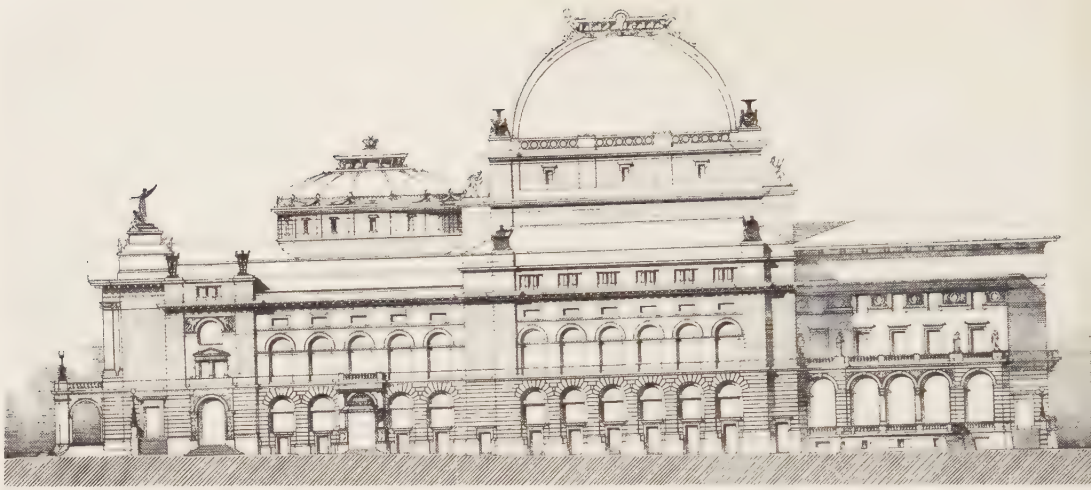
Arbetschefens memorial, daterat den 6 september, vars direktiv Anderberg



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1890, C-förslaget, plan av bottenvåningen, litografi. DTM.

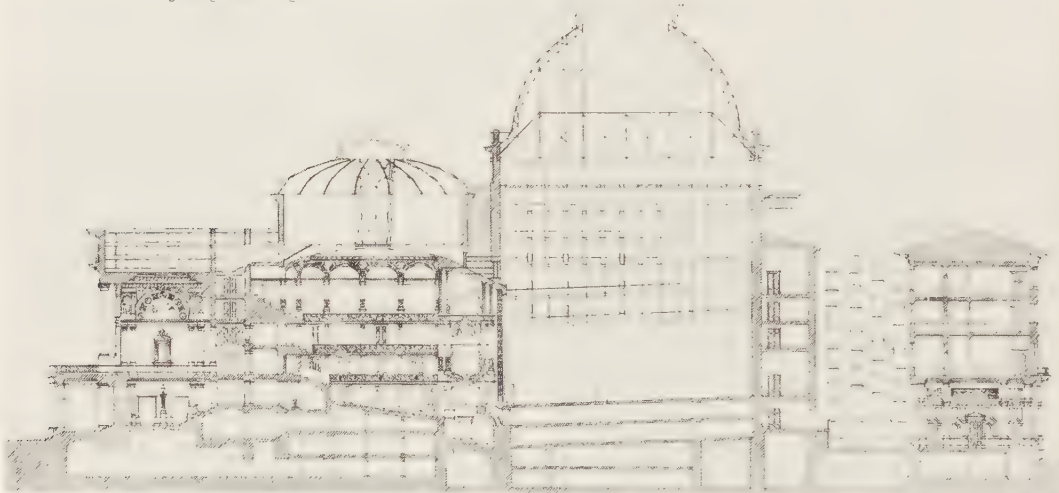


Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1890, C-förslaget, plan av första raden, litografi. DTM.



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1890, C-förslaget, fasad åt Strömmen, litografi. DTM.

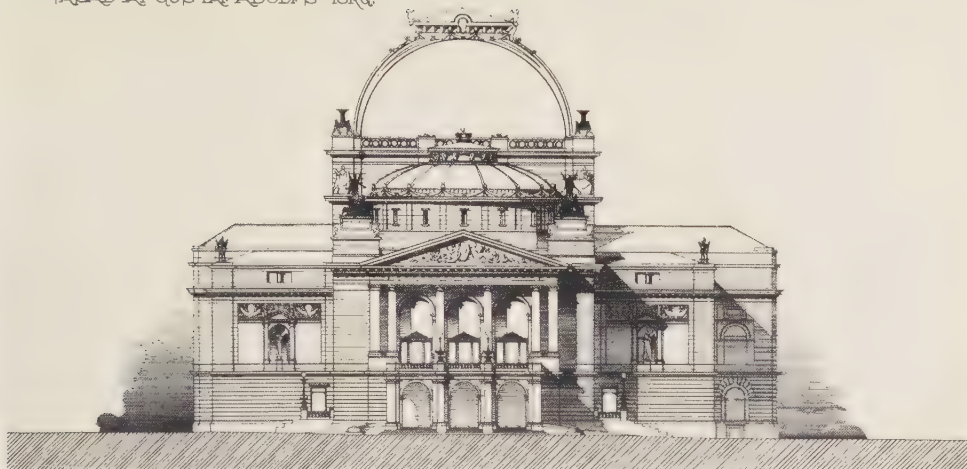
SEKTION A-B.



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1890, C-förslaget, längdsektion, litografi. DTM.

anmodas arbeta efter, föreslår en rad förändringar och inskränkningar i syfte att sänka byggnadskostnaden.

Det ligger närmast till hands att göra denna inskränkning på den oväsentligaste delen, annexet, genom att borttaga hotellvåningarna och avsluta bottenvåningen med en stor öppen terrass, hvilken såsom serveringsplats, bör blifva af mycket värde. Visserligen förlorar teatern derigenom den för hotellvåningarna beräknade hyresafkastningen // men då hyrorna det oaktadt enligt gjorda beräkningar uppgår till det af konsortiet förslagsvis upptagna beloppet 1.000.000 så torde, då byggnadskapitalet ej medgifver byggnadens uppförande till det önskvärda omfånget, denna åtgärd vara fullt berättigad. Derigenom vinnes dessutom andra beaktansvärda fördelar. Scenhusets östra fasad kan nemligen genombrytas med fönster, hvarigenom flera lokaler,



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1890, C-förslaget, fasad mot Gustaf Adolfs torg, litografi. DTM.

som hittills varit mörka, nu erhålla direkt luft och ljus. Dessutom bör byggnads-komplexen i sin helhet vinna derpå att annexet endast utföres som en jämförelsevis låg terrass, bakom hvilken reser sig scenhusets östra fasad arkitektoniskt dekorerad. Synlinjerna till slottet å ena sidan och Jacobs kyrka å den andra blifva också mycket fördelaktigare.

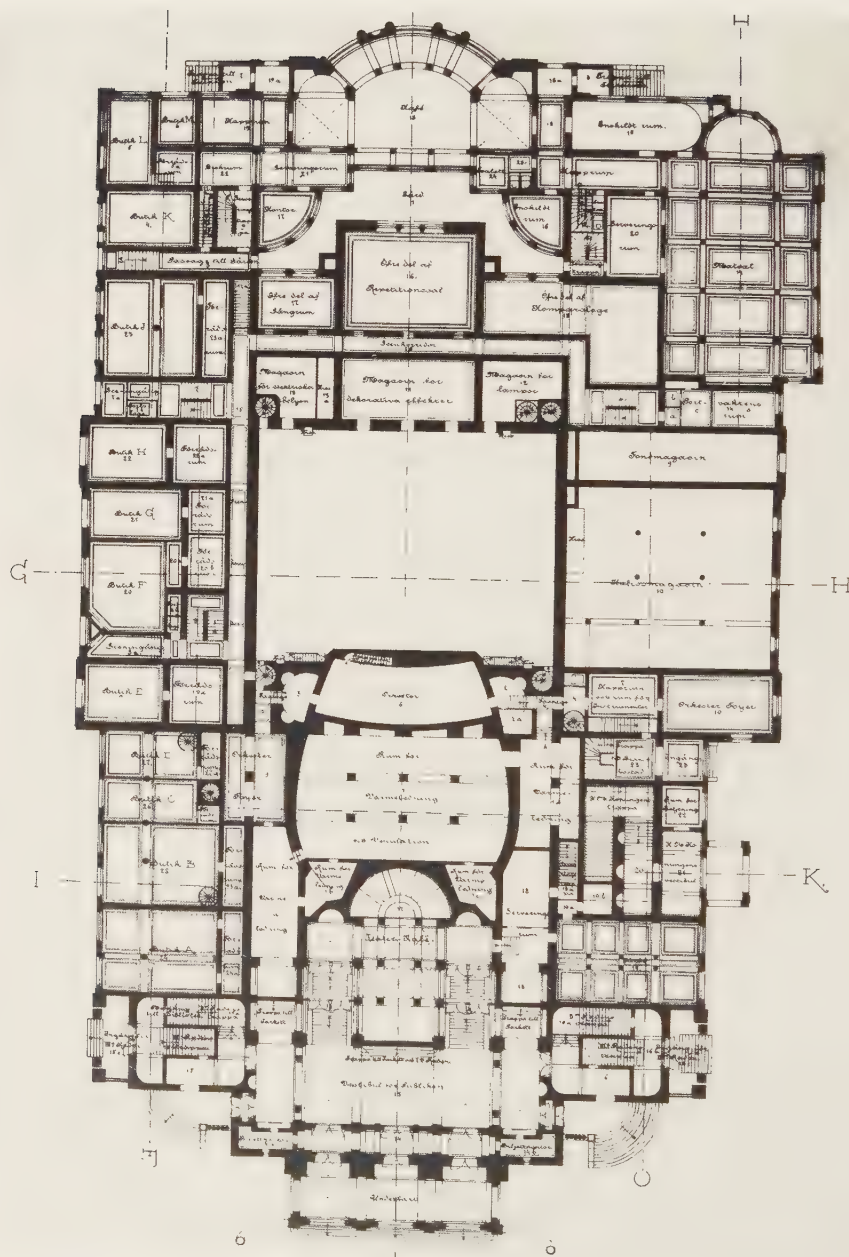
Lösningen med terrassen kan nedbringa kostnaden avsevärt, dock ej i tillräcklig utsträckning. Ytterligare förändringar måste därför vidtagas. Av skrivelsen framgår att Anderberg författat skisser, betecknade som D-förslaget, som åskådliggör de föreslagna förändringarna.

På grund av det anförda får jag vördsamt föreslå, (slutar Busch), att Konsortiet behagade gifva Arkitekten Anderberg uppdrag att utarbета ett nytt förslag i öfverensstämmelse med redan uppgjorda esquisser, hvartill torde åtgå en tid af högst 3 månader.⁴

Anderbergs E-förslag

Det nya förslaget med beteckningen E som bygger på det nyss nämnda men okända D-förslaget förelåg klart till sammanträdet den 28 november 1890. Man beslöt omgående att utföra en modell i gips i skala 1/100. En knapp månad senare (20 december) beslöt konsortiet att E-förslagets ritningar skulle kopieras i 200 exemplar; planer och genomskärningar i litografi, fasader och perspektiv i ljustryck. Samtidigt godkändes en skrivelse till k:m:t omfattande förslag till kontrakt samt förslagsritningarna med beskrivning.

E-förslaget är känt i två varianter. Den ena varianten med rubriken "Förslag till operabyggnad i Stockholm" består av litograferade planer och sektioner och torde av allt att döma återgå på den uppsättning (förmodligen)



Axel Anderberg, förslag till ny operabyggnad 1890, E-förslaget, plan av bottenvåningen, litografi. DTM.

originalritningar, som skickades in för godkännande. Dessa "utritningar" som bestod av 24 blad har inte återfunnits.

Den andra varianten av E-förslaget, som har rubriken "Förslag till ny operabyggnad i Stockholm", omfattar även fasadritningar som föreligger i vävkopior. Vävkopiorna förvaras på byggnadsstyrelsens I-byrå och återger av allt att döma E-förslaget efter det att vissa av överintendentsämbetet påbjudna förändringar blivit utförda. De perspektiv över E-förslagets exteriör, som man vid sammanträdet den 20 december beslutat skulle kopieras i ljustryck, föreligger också. Så vitt man kan bedöma uppvisar dessa perspektivåtergivningar ett utseende som överensstämmer med vävkopiornas fasadritningar. Man förefaller således ha avvaktat k:m:ts och överintendentsämbetets utslag och utfört vissa förändringar i enlighet med deras påpekanden innan man gick igång med mångfaldigandet av exteriörperspektiven. De schwungfulla perspektivritningarna har försetts med samma rubrik som vävkopiorna, nämligen "Förslag till ny operabyggnad".

E-förslagets ursprungliga formulering av exteriörarkitekturen är således okänd för oss och följaktligen blir överintendentsämbetets kritik av fasaderna något svårförståelig.

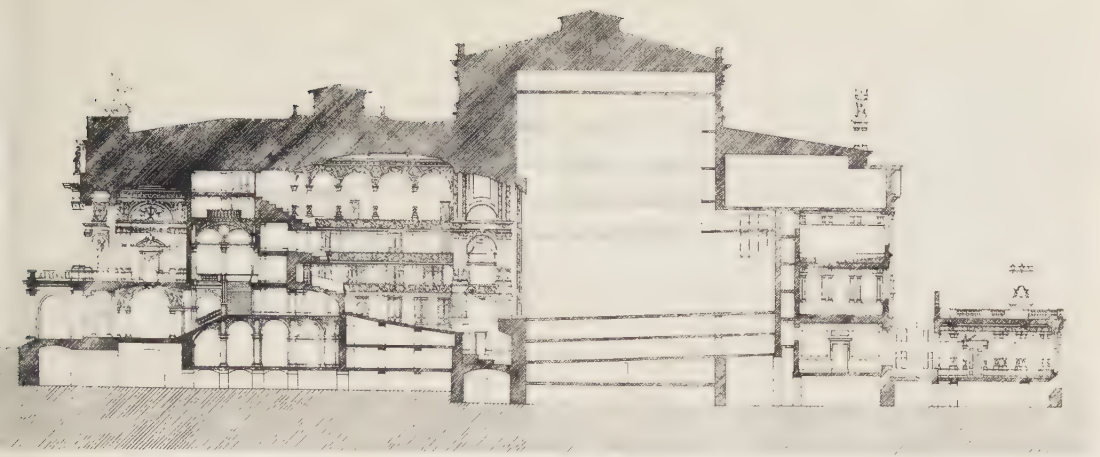
Här följer delar av överintendentsämbetets kritik framförd i tjänstememorial daterad den 7 mars 1891 och undertecknat av H T Holmgren och Ludvig Peterson.

Byggnadens planform skiljer sig på ett fördelaktigt sätt från förut uppgjorda förslag deruti, att byggnaden fått en genomgående midtelaxel med parallella sidor och räta vinklar // samt att operabyggnaden blivit befriad från en större byggnad såsom bihang mot Carl XII:s torg, hvarest nu endast en terrass inrymmande restaurant och café med tillhörande lokaler kommer att uppföras. Detta torde få anses såsom den hitills bästa lösningen för denna byggnadsfråga.

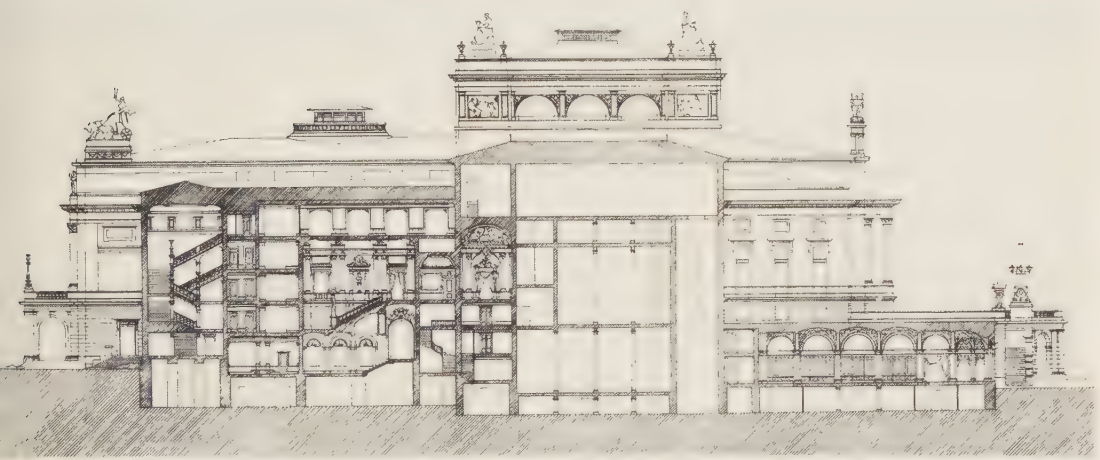
Terrassen har för att dölja den sneda riktningen mot Carl XII:s torg fått en oregelbunden form som säkerligen kommer att blifva tilltalande nog genom den pittoreska anordningen.

Man anmärker på vissa gränsöverträdelser men menar att dessa säkert går att reglera:

plandispositionerna utmärker sig för en klar och redig anordning och de olika hufvuddelarna av byggnaden äro kraftigt markerade och skilda från varandra med afseende på lokalernas olika ändamål och synas väl fylla de fordringar som kunna ställas på i frågavarande byggnad, såväl i afseende på brandsäkerhet som bekvämlighet. Genom väl placerade lätt tillgängliga ljusa och rymliga förstugor, trappor och



Axel Anderberg, E-förslaget 1890, längdsektion A-B, litografi. DTM.



Axel Anderberg, E-förslaget 1890, längdsektion C-D, litografi. DTM.

korridorer samt mot alla sidor öppna terrasser kunna såväl salong som scen med lätthet utrymmas.

Därefter följer påpekanden som bör leda till efterrättelse vid förslagets utarbetande: trappstegen mellan yttre förstugan och den stora vestibulen borttages, trapporna till parkett och första raden skall göras mindre branta, trappstegen i yttertrapporna till andra raden bör minskas i antal om det låter sig göras.

Den runda öppningen i taket mellan 2:a och 3:e radernas korridorer borttages för att ej onödigtvis förbinda de olika raderna och härigenom möjligen öka eldfaran.



Axel Anderberg, *E-förslaget 1890*, perspektivritning som visar huvudfasaden mot Gustaf Adolfs torg, litografi. SSM.

Diverse detaljer framhålles ävenledes och det framgår att dessa redan i samarbete med Anderberg åtgärdats genom på ritningarna insatta lappar.

Om fasaderna framhålles följande:

Huvudfasaden mot Gustaf Adolfs torg

För att midtelpartiet skall framträda mera helt och självständigt minskas såsom förut nämnts framsprånget å detsamma; yttre hörnen förses med pilastrar i stället för släta murhörn och å ändpartierna borttages orneringen öfver fönstren. De med fyllningar försedda pilastrarne göras till sina proportioner mera öfverensstämmande med kolonnställningarna och utan fyllningar.

Fasaden mot Strömgatan

Underfarten till H Maj:t Konungens vestibul borttages och ersättes med en lättare öfverbyggnad eller skärmtak som närmare fordrar utarbetning. (Mellan underfarten och det utskjutande scenpartiet blir utrymmet annars för prångartat vilket dåligt tillåter passage för de kungliga vagnarna. Den bakom liggande terrassen framträder också då med "lugnare linjer".)

Frontonerna öfver ingångarne å scenpartiet borttages för erhållande af bättre dager till chörfojern, hvarigenom de till utseendet allt för höga portarne blifva mindre markerade, hwilket torde få anses såsom en fördel, då desamma endast äro ingångar till kulissmagasin och klosetter för uthyrning.

Man har vissa anmärkningar mot terrassens balustrad åt denna sida.



Axel Anderberg, E-förslaget 1890, perspektivritning mot Kungsträdgården, litografi. SSM.

Fasaden mot Karl XII:s torg

Skorstenarne som äro dekorativt och sjelfständigt behandlade utan att egentligen utgöra någon prydnad för byggnaden böra genom tilläggande af en attique emellan dem förenas hvarigenom partiet verkar mera helt och bildar en bättre bakgrund för frontonbyggnaden [denna ändring förefaller att ha blivit gjord].

De små insättningarna å sidopartierna, som markera den innanför liggande korridoren borttages, derigenom blifva fönstren derå mindre i ögonenfällande. Ingångarna till restaurant och café ändras så att sjelfva murverket höjer sig öfver portomfattningarna. Som ritningarna endast äro utförda i 1/200 skala och således ej få anses annat än som eskiss, kunna vi ej ingå i någon granskning af byggnadens arkitektoniska eller konstruktiva detaljbehandling, // men med stöd av de föreliggande ritningarna och den oss förevisade modellen våga vi framhålla såsom vår mening att, derest byggnadens olika detaljer blifva omsorgsfullt studerade och väl utförda i de material som i beskrifningen angifves, samt att figurer och grupper etc, som skola kröna byggnaden äfven utföras i gediget material såsom naturlig sten och metall, hvilket borde ställas såsom villkor, denna kommer att blifva fullt värdig sitt ändamål och en prydnad för platsen.

Den 29 maj 1891 fastställdes ritningarna av k m:t.

Skrivelsen är undertecknad af finansminister Fredrik von Essen. Samtidigt återställdes de insända ritningarna med tillhörande beskrifning vilka totalt bestod av 24 blad.

Stadsfullmäktige hade samtidigt godkänt tomtregleringen.

Den 15 juni undertecknades kontraktet mellan k:m:t och konsortiet angående uppförande av en ny operabyggnad i Stockholm. Som kontrollant från statens sida utsågs Ludvig Peterson.

E-förslaget visades i teckning och modell på Nationalmuseum under försommaren 1891.⁵

Så länge den ursprungliga varianten – i fasadhänseende – förblir okänd kan man inte helt ut få klarhet i vad som Anderberg verkligen förändrade efter överintendentensämbetets kritik. Att man tog lätt på förslagen till ändring av fasaderna och sådant som inte hade med själva planorganisationen att göra och på vilken ju inga avgörande anmärkningar riktades framgår av vad Zettervall antecknar i dagboken för 1891.

Bland årets främsta ärenden var

Nya Operahuset i fullkomligt ny form, utarbetat af Anderberg. Naturligtvis var det en hel hop af anmärkningar att göra. Att göra helt och hållet om det hade varit bäst, ty den unge opröfvade Arkitekten var väl grön ännu, men konsortiet hade förtroende till honom och i hufvudsak var det icke så illa – hvad planerna vidkomme. Emellertid fick det gå med en hoper /?/ anmärkningar till efterrättelse, som sedan icke frågades efter.

I E-förslaget har exteriören i stort sett antagit sin slutgiltiga volymgestalt med dess karaktäristiska anhopning av kuber. Samtidigt återkommer lösningar eller kombinationer av lösningar, hämtade från tidigare förslag. *Obundens* uppåt rakt avslutade front kombineras med A-förslagets lådformiga scenöverbyggnad. C-förslagets disposition längs med den raka huvudaxeln ställs samman med det nytillskott som terrassbyggnaden åt öster utgör.

Valet av stildräkt i exteriören slår emellertid nu in på nya vägar. De tidigare tydligt uttalade, italienska och därmed nationellt neutrala renässansformerna är borta.

Exteriörelementen knyter nu tydligt an till 1600-talets formspråk. Man kan peka på sidofasadernas fönsterutformning, på terrassens rustik och balustrader. Festongmotivet har också en framträdande plats. På entréfasaden är följaktligen den antika gaveln borta. Fasadsidans loggiamotiv med den överliggande rikt utsmyckade attikan påminner om de la Vallées triumfport för Christinas kröning.

Ungrenässansreminiscenser liksom även vissa nyantika drag återfinnes emellertid alltfört. På scenöverbyggnadens gavel antydes exempelvis sgrafitto-dekorerade fält. Vändningen mot 1600-talet är dock otvetydig.

Operahusets arbetschef O A Busch presenterar det godkända förslaget i Ny illustrerad tidning i juni 1891. Om exteriören framhåller han där att



FÖRSLAG TILL NY OPERABYGGNAD I STOCKHOLM VY AF HUFVUDTRAPPAN

Axel Anderberg, E-förslaget 1890, "Vy af Hufvudtrappan", vävkopia. I-byrån, Byggnadsstyrelsen.

arkitekturen är liksom å k. slottet hållen i senrenässans. Det hela företer en liflig gruppering af byggnadskomplexens särskilda delar, vittnande om ett skickligt tillvaratagande af den oregelbundna tomten och ett omsorgsfullt tillgodoseende af de många olika behof, som föreligga. Den gamla fasaden har, trots sin vis a vis, fått gifva vika för en som bättre motsvarar byggnadens ändamål, och detta var nog en riktig tanke: man bör ej gjuta nytt vin på gamla flaskor.

Salongen överensstämmer med C-förslagets, dock har man tagit fasta på Fellners rekommendation och något nedbringat höjden. Åskådarrummet uppvisar nu i huvudsak sin slutgiltiga utformning.

En perspektivritning av huvudtrappan till parkett och första raden visar hur Anderberg så att säga för vidare salongens arkitektoniska motiv, bl a dess bågställningar. Den öppning i taket mot andra radens korridor vilken överintendentensämbetet ville ha bort är nu tillsluten och ersatt av en kupol. Från första radens korridor öppnar sig ett frontonförsatt fönster med framförliggande balusterförsedd balkong vars detaljutformning står mycket nära balkongutformningen i Parisoperans trapphus.⁶

Anderbergs kontrakt

Omedelbart efter att ritningarna blivit godkända påbörjades förberedelser för byggnadsarbetet. Arbetschefen fick i uppdrag att ta itu med planering för entreprenadförfarandet med avseende på källarvåningen och terrassbyggnaden som skulle byggas först.

Den 19 september tecknades slutligen kontrakt med Anderberg. Han antogs nu efter att ritningarna godkänts som teaterbyggnadskonsortiets arkitekt.

Det ålåg honom att utarbета fullständiga och noggranna huvudritningar i skala 1/100, "omfattande planer öfver samtliga bottnar, genomskärningar i alla riktningar, der tydligheten sådant kräver, samt fasader" etc.

Vidare skulle Anderberg tillsammans med kontrollanten (Lindahl) dels uppgöra noggranna arbetsbeskrivningar till grund för blivande entreprenadskontrakt, dels även verkställa utförliga mått- och kostnadsberäkningar som fordras för att kunna bedöma inkomna entreprenadsanbud och kontrollera att tillgängliga medel ej överskridas.

Anderberg skulle under hela byggnadstiden tjänstgöra såsom byggnadsarbetets ansvarige arkitekt och som sådan ansvara "icke allenast för ritningarnas riktighet utan äfven i arkitektoniskt hänseende för byggnadens utförande". Att i god tid tillhandahålla alla erforderliga arbets- och detaljritningar i



Gamla operahuset, "Det Stockholm som går", litografi i Ny illustrerad tidning 1892.

så fullständigt skick att de utan omarbetning eller komplettering kunde utlämnas till hantverkare eller verkstäder ingick även, liksom att för den inre dekoreringen upprätta delvis i färg utförda skisser och ensam övervaka alla hithörande arbetens utförande.

Anderberg skulle på konsortiets kontor förestå ritbyrån, där han hade rätt att anställa ritbiträden. För övrigt förband han sig att ställa sig till efterrättelse de föreskrifter som kunde komma att meddelas från konsortiet genom dess arbetschef, eller av den kontrollant som k m:t kunde komma att tillsätta.

För sitt engagemang erhöll Anderberg 500 kr i månaden. Som jämförelse kan nämnas att även kapten Lindahl hade 500 i månaden, medan arbetschefen Busch hade 300 kr.⁷

Gamla operan rivs – Svenska teatern blir ersättningsscen

Den sista föreställningen i det gamla operahuset ägde rum den 30 november 1891. Den 2 februari 1892 påbörjades rivningen som utfördes på entreprenad av byggmästare Andreas Sällström. Rivningsarbetet var slutfört den 28 juli.

Det adelcrantzska operahusets tid var nu således oåterkalleligt förbi. I samband med rivningen hade såväl Nationalmuseum som Nordiska museet framfört önskemål om att få förvärva delar av gamla operahusets interiör. Konsortiet beslöt att bevilja museernas anhållan, men till det pris som en opartisk värderingsman "komme att åsätta de önskade föremålen".

Rivningsåret gav Svenska slöjdföreningen ut en serie mönsterblad med motiv hämtade från det gamla operahuset.



Gamla operahuset, fasad mot Arsenalsgatan omkring 1890. SSM.

Det är tydligt att den gustavianska epoken nu reservationslöst uppfattades som en storhetstid för konstalstringen. Knappt 20 år tidigare då Eichhorn författade den första svenska konsthistorien beskriver han Adelcrantz' arkitektur som "matt" och "lidande af en viss nykterhet".

Från den 30 november till den 26 december gav Kungliga teatern i Stockholm inga föreställningar. Men annandag jul uppfördes den första föreställningen på f d Svenska teatern, som under byggnadstiden skulle bli operans ersättningsscen.

Svenska teatern hade sålts på exekutiv auktion 1890, och då ropats in av J W Smith, Isaak Hirsch och Knut Wallenberg, konsortiets starke man och finansexpert. Dessa penningmagnater skulle förbli fastighetens ägare till 1898, då Svenska teatern övergick i Albert Ranfts ägo.

Ett hyreskontrakt mellan teaterbyggnadskonsortiet och Svenska Teaterhusets ägare upprättades på sex år räknat från 1891, men förnyades 1897 på ett år. Hyressumman var 35 000 årligen. En viss summa (4 800) tillkom för de lokaler, som i det bakom, vid Norra Blasieholmshamnen belägna f d Eken-grenska, sedan A Westerbergs dödsbo tillhörande huset, överlämnats till operans begagnande och där operakansliet inrymdes.

Vissa ombyggnadsarbeten hade utförts före överflyttningen. De hängde huvudsakligen samman med anordnandet av lokalerna i grannhuset och av kommunikation mellan detta och teaterhuset. I salongen verkställdes också vissa reparationer och inredningsarbeten, bl a inrättades en kunglig loge i första radens fond.⁸

För ombyggnaden svarade Valfrid Karlsson och konsortiets kontrollant kapten Lindahl.

Anderbergs huvudritningar

Man kan räkna med att Anderberg fr o m 92 var intensivt sysselsatt med att få huvudritningarna klara. Ritningarna, som är daterade 1893, förefaller att ha blivit klara under detta årets slut.

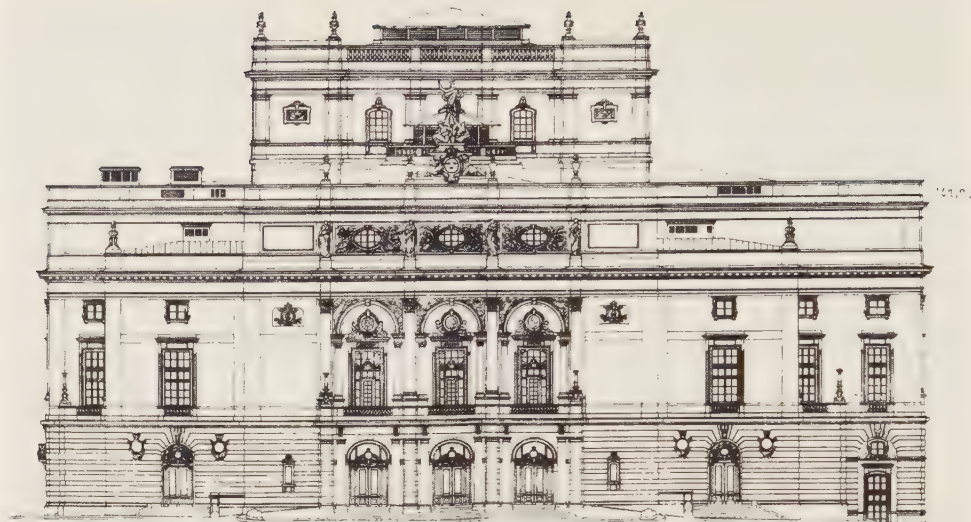
Huvudritningarna avviker från de av k m:t fastställda på en rad punkter. Framför allt är förändringar i exteriörutformningen betydande. Först i och med huvudritningarna antar operabyggnaden sin slutliga gestalt. Under uppförandet skulle dock vissa förändringar komma att vidtagas, bl a uteslotts skulpturgruppen och ornamentala detaljer sannolikt i syfte att hålla ner kostnaderna.

E-förslagets tydliga ansatser till en markant 1600-tals arkitektur har nu ersatts av en stil som söker sin direkta förebild i Tessin-slottet. Men inte endast där; scenöverbyggnadens fönsterutformning liksom vissa ornamentala enskildheter anknyter entydigt till Adelcrantz' formuleringar. Denna 1700-talsanknytning har sannolikt inte till syfte att få oss att tänka på den för alltid förlorade operabyggnaden och därmed på Gustaf III och teaterkonstens storhetstid. Här rör det sig snarare om en rent konkret anknytning till byggnaden på andra sidan torget, nämligen till Arvfurstens palats, som ombyggdes efter Erik Palmstedts ritningar 1783–1794 för att i fasadhänseende framstå som en spegelbild av operahuset.

Det friare och mer fantasifullt uppfattade senrenässansformspråket i 1891 års version ersätts i huvudritningarna av en rigidare stiluppfattning, där en given byggnad i omgivningen – i första hand slottet (men även Arvfurstens palats) – utgör den direkta förebilden.

I det inre rör förändringarna den ornamentala utstyrseln. I salongen införs nu oxögon i form av vilande ovaler i prosceniebågen, liksom kolonnställningen därunder nu får sin definitiva form. Den vilande ovalen, som även återfinns i fasaden, var ännu vid denna tid ett ovanligt motiv. Möjligen skall man se det som en parafras på gamla operans så karaktäristiska proscenielogeöppningar.

I E-förslaget kan utformningen av publikfoajén, trapphuset och de kungliga rummen stilmässigt närmast hänföras till europeisk renässans med undantag av drottningens kabinett, där en antydan till rokoko föreligger. I huvudritningarna däremot har kungens foajé och trappa en tydlig 1700-talsornamentik som ligger mellan rokoko och gustaviansk stil. Med avseende på kungstrappan skulle man senare emellertid frångå huvudritningarna. I byggnadsarbetets slutskede erhöll trapphuset istället en överdådigt frodig barockstil med smak av svensk stormaktstid.



Axel Anderberg, *huvudritningar 1893, operabyggnadens entrefasad, litografi. DTM.*

Byggnadsarbetet

Operabygget framskred i växlande arbetstakt åren 1892–98. Den 19 september ägde äntligen invigningen rum. Man hade då överskridit den planerade tiden med mer än två år.

Grundläggningsarbetet var mer komplicerat än man haft anledning att förmoda, bl a fick den sydöstra och nordvästra muren förstärkas med betongpelare. Men det var framförallt murningsarbetet som drog ut på tiden. Efter grundläggningen hade man räknat med att murningen skulle klaras av på två år; istället skulle arbetet komma att ta mer än tre år i anspråk. Terrassbyggnaden var den del av det stora byggprojektet som först blev färdig. För terrassen hade pålningen kunnat påbörjas redan 1891, medan det gamla operahuset ännu stod kvar.

Den 14 mars 1895 kunde Operakällaren, kaféer och tillhörande ekonomitrymmen i färdigt skick överlämnas till bröderna Steinwall, internationellt utbildade restauratörer.

Den 19 mars visades operaterrassen för kung Oscar och den 27 mars gav överståthållaren, dvs konsortiets ordförande, stor middag i de nya lokalerna.

Två dagar senare, nämligen den 19 mars, antecknar Busch i dagboken:

interpellerade Waldenström i andra kammaren finansministern angående Björks målningar i matsalen, dem han fann vara anstötliga ”kluddmålningar”.

Den famösa och sorglustiga tilldragelsen med Oscar Björks väggmålningar är dock en annan historia.

När det gäller det egentliga operahuset kunde den stora byggnadsstommen utbjudas på entreprenad först i början av året 94.

Den 29 mars inkom fem anbud som alla emellertid förkastades. Arbetschefen fick då i uppdrag att underhandla med byggmästare Sällström, ”som lämnat det lägsta anbudet, på basis att järnet skulle utbjudas serskilt”. Den 2 maj kunde konsortiet teckna kontrakt med Sällström för murningsarbetet och med Ludvigsberg för järnarbetet.

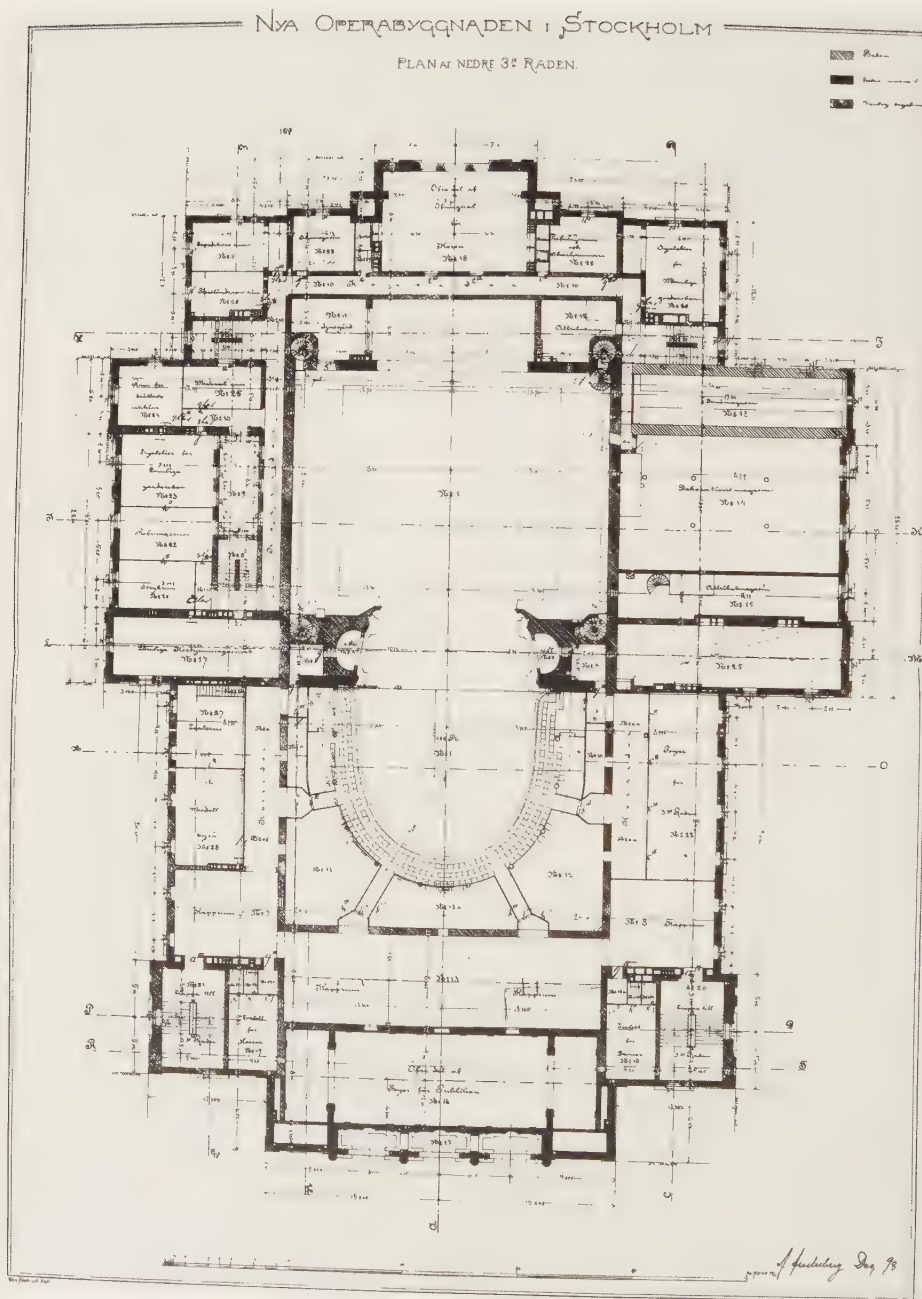
”I juni påbörjades murningsarbetet å bottenvåningen dock utan någon synnerlig fart”, antecknar Busch i dagboken.

Murningsarbetet skulle visa sig vara förenat med många komplikationer. En murarstrejk utbröt den 30 juli. Sällström skaffade nya murare men tilldragelsen hade medfört förseningar. Bristen på tegel var tidvis mycket stor och hade en förödande verkan på tidplanen. Ludvig Peterson skulle även vid flera tillfällen anföra anmärkningar på teglets kvalitet. Han hade också invändningar mot själva arbetets utförande.

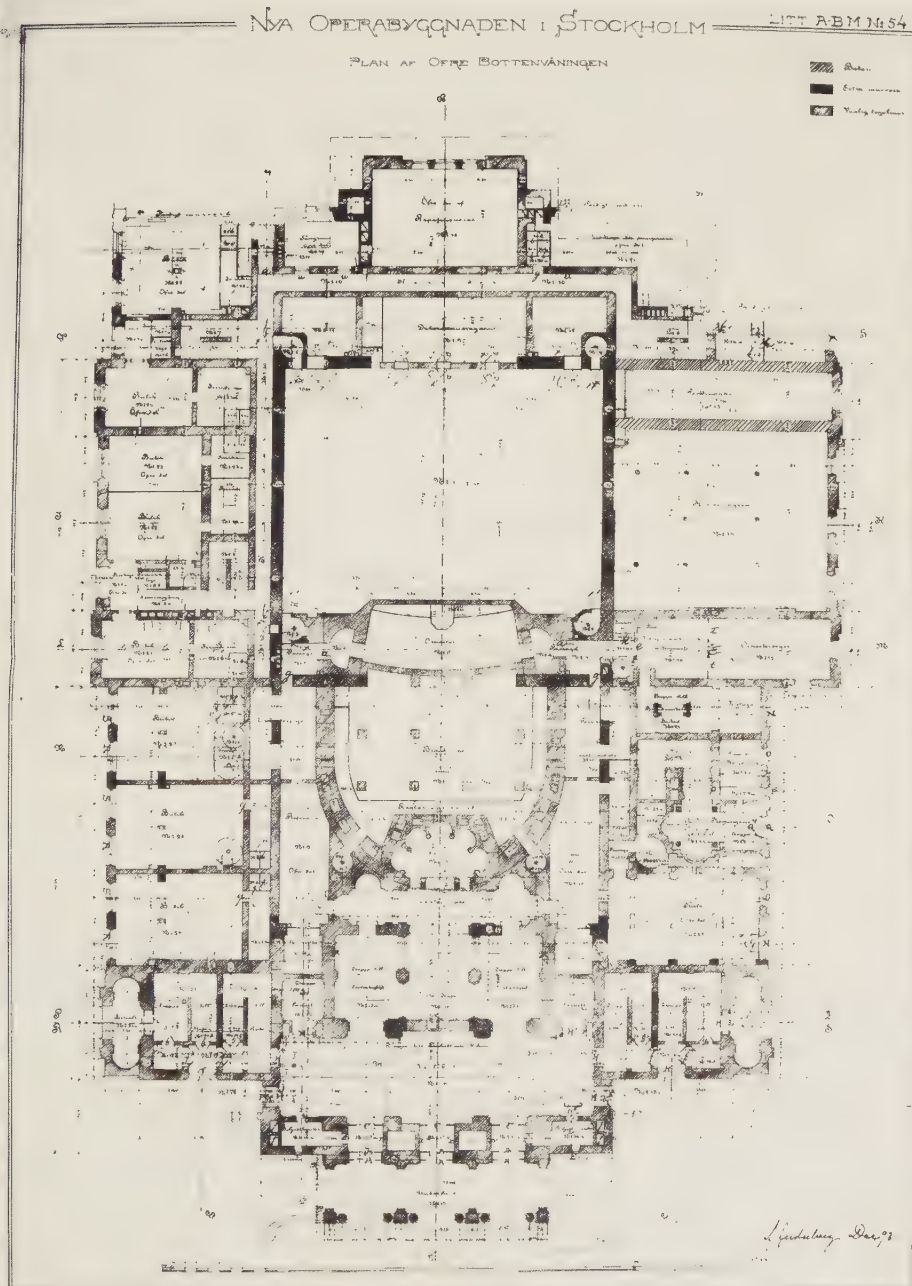
Då murningen för året [1894] avslutades, var hvalfvet å östra partiet slaget men sidofasaderna å det östra partiet voro endast uppförda till bröstvärnshöjd. Scenhusets

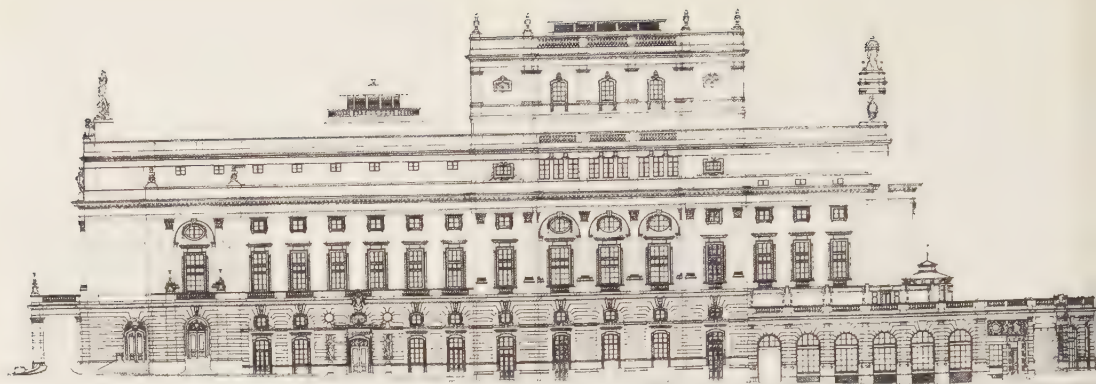


Operahuset under uppförande, t h scenhuset. SSM.



Axel Anderberg, huvudritningar 1893, planer, litografi. DTM.





Axel Anderberg, huvudritningar 1893, strömfasaden, litografi. DTM.

yttermurar voro uppdragna till och med bottenvåningens kordonlist och salongshuset åt Strömgatan till midten af fönstren. Åt Arsenalsgatan voro 3 fönsterhvalf slagna och de öfriga fönstren uppdragna till anfangshöjd. Åt Gustaf Adolfs torg var sockeln satt utom å underfarten.

Så lyder Busch's sammanfattning av det gångna årets murningsarbete.

Den 4 april året därpå återupptogs murningen. Under maj och juni antecknar Busch att murningen bedrevs mycket lamt med endast 20 à 25 murare "huvudsakligen av brist på tegel".

Den 9 juli anmodades Sällström att påskynda arbetena. Den 1 augusti avstannade emellertid murningsarbetet helt av brist på tegel. Man får förmoda att Busch nu hade en bekymmersam tid i sin egenskap av arbetschef med ansvar för byggets planemässiga framväxt. För tiden 12–25 augusti antecknar han i dagboken att han var permitterad på grund av läkarbetyg.

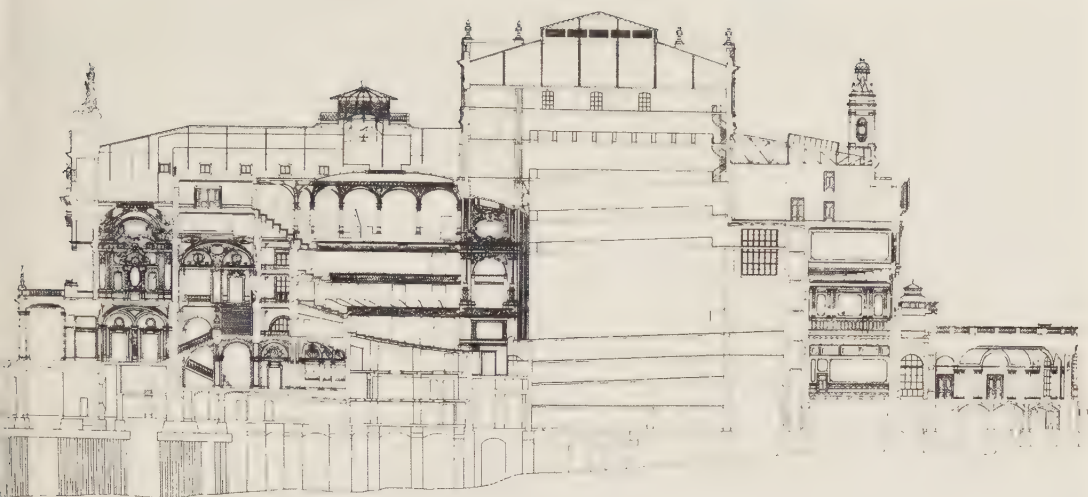
När murningen för året (1895) avslutades före jul

"voro partierna öster och norr om scenen under tak".

Även under sommaren 1896 rådde brist på tegel och problemen med Sällström fortsatte. Den 30 maj tillfrågades denne om anledningen till arbetets långsamma bedrivande. Man ville också ha besked när plank och ställningar kunde vara bort från Ström- och Arsenalsgatorna. På denna anmodan hade Sällström lovat att murningen skulle vara avslutad den 1 september. Den 9 september kunde byggplanket mot Arsenalsgatan rivas och gatans omläggning påbörjades.

Murningsarbetet blev således slutfört under hösten 1896. Fasadputsningen som hade påbörjats fortsatte först nästa vår.

Man hade inom konsortiets byggnadsnämnd diskuterat huruvida Sällström skulle böta för försenat arbete och kontraktsbrott. Vari konflikten med Sällström bestod skall här inte närmare beröras. Att man haft svårighe-

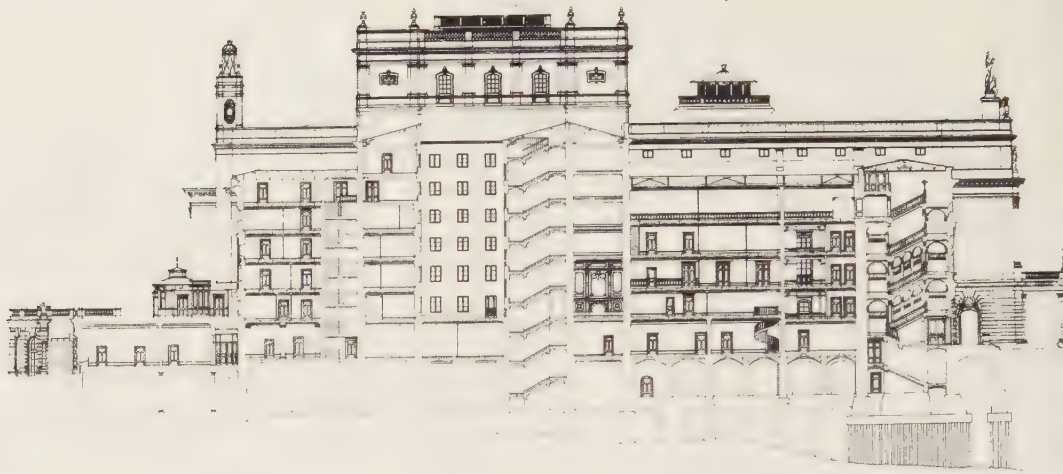


Axel Anderberg, huvudritningar 1893, längdsektion genom salongen, litografi. DTM.

SEKTION C-D



Axel Anderberg, huvudritningar 1893, längdsektion som bl a visar de kungliga utrymmena, litografi. DTM.



Axel Anderberg, huvudritningar, längdsektion genom de publika trapphusen, litografi. KTA (DTM).

ter, framför allt med Sällström, och att konflikter, större eller mindre, hörde till ordningen för dagen under byggnadsskedet, framgår klart av konsortiets bevarade handlingar.⁹ Att så blev fallet vid detta för tiden jättelika byggnadsföretag är inte heller ägnat att förvåna då inte mindre än 60 olika entreprenörer skulle samverka, och över 100 entreprenadskontrakt hade upprättats.

Oaktadt de svårigheter, som alltid måste uppstå, då inom ett jämförelsevis trångt område äro sammanförda en sådan mängd entreprenörer hvilkas arbeten mer eller mindre störande ingripa i hvarandra, har dock samarbetet i allt väsentligt varit mycket godt.

Så lyder arbetschefens slutdöme av byggnadsarbetet i den redogörelse för kostnader och entreprenader han ger i festskriften.

Fasadbehandlingen – putsning och beklädnad med äkta sten – var i huvudsak klar 1897. Samma år tecknades anbud på exteriörens skulpturala utsmyckning. Den 25 februari antogs skulptören Carl Anderssons anbud på modell och huggning i sandsten av de fristående figurerna på huvudfasaden; musiken, dansen, sorgspelet och lustspelet. Ungefär samtidigt vände man sig till musikaliska akademien för att få förslag till vilka tonsättare som "skola i porträttmedaljongerna återgifvas". Den 17 september, således efter att ha funderat i ett halvår, lämnade akademien ett förslag. Jenny Lind, Adolf Lindblad och Franz Berwald var lämpliga objekt för porträttmedaljongerna. Deras porträtt utfördes av skulptören Gustaf Malmquist.

Det hade varit meningen att inskriptionstavlan med lejonet från gamla operan skulle överföras till den nya. Tavlan med "Patriis Musis" är också inritad på huvudritningarna. Den föll emellertid bort, liksom även den skulpturgrupp som skulle kröna entréfasaden.

Inredningsarbetena kom igång på allvar först under 1896. I januari var det dags att börja planeringen för "den målning som enligt byggnadsritningarna ansåges att konstnärligt pryda dels teatersalongen med en större plafondmålning, dels den stora foyern med en plafond och åtskilliga mindre målningar och dels konungens salong och stora vestibulen med ett antal av olika omfattning".

Hur man gick till väga för att lösa dessa konstnärliga uppgifter framgår utomordentligt direkt av sammanträdesprotokollet den 18 februari 1896. Dess första och enda paragraf lyder:

Herr Ordföranden meddelade konsortiet innehållet af de öfverläggningar, som ifråga om de dekorativa målningarna inom teaterhuset den 17 nästlidne Januari egt rum mellan Byggnadskomitén och såsom sakkunniga tillkallade Herrar Professoren Julius Kronberg och Carl Larsson, äfvensom af det då af Byggnadskomitén fattade, i dess protokoll för nämnda dag antecknade beslut i ärendet; och meddelade Herr Ordföranden tillika, att Professoren Kronberg afsagt sig hvarje deltagande i omförmålta arbetes utförande samt att i följd häraf uppdragits åt Artisten Victor Andrén plafondmålningen i teatersalongen och åt Artisten Carl Larsson målningarna i stora foyern för anslagna belopp af 10.000 kronor för den förra och 13.500 kronor för de senare, allt med skyldighet att till pröfning och godkännande af utsedd jury ingifva skizzer till målningarna.

Ifråga om målningarna till Konungens foyer och till trappuppgången hade Herr Ordföranden tillfrågat såväl Professoren Grefve George von Rosen som Professoren Friherre Gustaf Cederström, men båda hade afböjt anbudet. H. K. H. Prins Eugén hade deremot erbjudit sig att i Konungens foyer utföra målningar till tre för speglar ursprungligen afsedda väggstycken. Efter inhemtande häraf samt att beräknade kostnadssummor utgjorde för Konungens foyer 6.000 kronor och för trappuppgången 3.000 kronor för der afsedda målningar, godkände konsortiet Byggnadskomiténs åtgöranden och ofvan antecknade beslut rörande teatersalongen och Stora foyern samt beslöt att åt Artisten Axel Jungstedt, under förutsättning att han vore dertill benägen, uppdraga utförandet af de i programmet ingående målningarna i Konungens foyer och i trappuppgången med enahanda villkor, som ofvan förmåls, beträffande skyldigheten att förete skizzer till pröfning. Till ledamöter i den jury, som hade att granska och till utförande godkänna skizzer till de särskilda målningarna, dock med undantag af H. K. H. Prins Eugéns, utsågos Prins Eugén, Konsortiets Ordförande och vice Ordförande Friherre Tamm och General Björnstjerna, Professorerna Grefve Georg von Rosen och Julius Kronberg, samt Arkitekten A. J. Anderberg.

Under våren tecknades kontrakt med Vicke Andrén, som också skulle göra målningen i proskenievalvet, med Carl Larsson och med Axel Jungstedt.



Axel Anderberg, huvudritningar 1893, tvärsektion vid scenöppningen, litografi. KTA (DTM).



Axel Anderberg, huvudritningar 1893, tvärsektion genom publikfoajen, litografi. KTA (DTM).

Enligt kontrakten fick konstnären själv välja ämne för målningarna, "allenast det öfverensstämmer med byggnadens ändamål och stil". Färgskisser i skala 1:10 skulle lämnas in för bedömning av den utsedda juryn inom anvisad tid och vidare skulle konstnären vara "skyldig att vidtaga de förändringar i komposition och färgbehandling, som juryn till äfventyrs fordrar". Senare engagerades även Georg Pauli för utförandet av sju valvmålningar och två väggmålningar till Kungliga foyern.

Den 6 juni godkände juryn – med ändringar – Carl Larssons och Axel Jungstedts skisser. Pauli skulle däremot omarbета sina skisser. De godkändes den 4 november. Vicke Andrén förefaller inte ha inlämnat någon skiss till bedömning förrän i början av november. Juryn var emellertid inte nöjd och det tog ytterligare tid innan skisserna slutligen godkändes för utförande. Arbetet på den riktiga plafonden, som skulle utföras på platsen, kunde dock inte påbörjas förrän den 1 mars 1898.

En viktig detalj i salongens inredning utgjorde givetvis ridån.

Den 7 april hade dekormålarna Christian Jansson och Carl Grabow fått i uppdrag att uppgöra skisser till huvud- och tablåridåer och inkomma med anbud. Anbuden inlämnades i juni månad. Grabow hade det lägsta anbudet.

Av sammanträdesprotokollet den 4 juli framgår emellertid att "den för granskning af de konstnärliga dekorationerna inom operasalongen utsedda juryn" inte ville anta något av förslagen. Man hade nämligen inom juryn, som således bestod av Prins Eugén, Tamm, Björnstjerna, Kronberg, von Rosen och Anderberg framfört önskemål om att operasalongens utstyrsel skulle hållas i blått och guld. Därför hade konsortiet nu på juryns förslag, beslutat om "allmän tävlan till utformandet av ridåer för operan, företrädesvis i blått och guld, för vilket ändamål skisser med åtföljande kostnadsförslag borde till konsortiet ingifvas ..." Ett pris på 300 kronor skulle delas ut.

Den 4 november hade fyra skisser till huvudridå och tre till tablåridå kommit in. Grabows inlämnade skiss som hade beteckningen "Kobolt" erhöll priset.¹

Emellertid hade inte sista ordet ifråga om salongens färgställning ännu blivit sagt. Den 12 juli 1897 fattades det definitiva beslutet och det skedde då i enlighet med Anderbergs önskan. Salongen skulle inredas i rött och guld. Följaktligen skulle ridå, draperier och beklädnad gå i rött.

Kontrakt med Grabow om röd huvudridå tecknades den 5 april 1898.

In i det sista pågick inredningsarbetena. Guldfoajen hann ej iordningställas till invigningen. För gipsarbetena här liksom i salongen svarade framför allt G Norling, som således var en av operabyggets stora entreprenörer.

Inredningen av de kungliga lokalerna var ävenledes ett mycket omfattande

arbete. För den kungliga trappans avancerade stuckarbete svarade Antonio Bellio vars firma, för tillfället förstärkt med inkallade italienska stuckarbetare, också stått för omfattande delar av övrigt förekommande stuckatur.

Bortsett från guldfoajéns iordningsställande hörde stolarna i salongen till det sista som kom på plats. Max Sachs skulle leverera 467 klädda fällstolar, 605 oklädda fällstolar samt 139 fåtöljer. Enligt hans kontrakt skulle dessa levereras 1 juni 1898. Den 1 februari (98) hade man ännu inte bestämt om stolarna skulle beklädas med schagg eller pegamoid. Man stannade till slut för röd schagg.

✱

Invigningen gick av stapeln den 19 februari och en ögonblicksbild av evenemanget kan man få i tidningarnas reportage. Människor i tusental hade samlats runt det avspärrade Gustaf Adolfs torg mer än en timme före spektaklets början. Det var den festklädda publiken man ville se. ”Strax efter klockan 8 anlände de kungliga vagnarna under hopens jubel och stannade inför den kungliga ingången. Sedan skingrades massorna ...”

*Dagens Nyheter*s reporter ger oss en uppfattning om salongen och den stämning som rådde:

det var verkligen en ganska stilfull tafla. Salongen vinner på att skådas vid ljus och fylld af folk. Allt det myckna guldets i dekoreringsen gör då mindre väsen af sig – ännu bättre blir det förstås med tiden – och den röda färgen å väggar, fåtöljer och bänkar verkar behaglig och hemtreflig, och denna känsla förhöjes betydligt af att man öfverallt och på alla platser sitter bekvämare och bättre än vi allmänhet äro vana vid på teatrarne i Stockholm.

Under föreställningen kunde reportern konstatera att publikens intresse höll sig ganska tappert under den långa kantaten. Under programmets fortsättning föll intresset emellertid betydligt och hade framemot midnatt då det hela var slut, hunnit ganska långt ned. Åtskilliga hade dessförinnan för trötthetens, värmens och målarlukts skull utrymt sina platser, som från början varit mycket eftersökta.

Man kan i DN även ta del i av hur Anderberg firade dagen för det slutförda arbetet.

I ett hörn av kaféet Operakällaren sutto en del arkitekter vid ett bord och bland de personer som haft med operabyggnadens uppförande att skaffa. Där reste sig major Busch, påkallade allmän uppmärksamhet och bad de närvarande herrarna att höja ett



Axel Anderberg, huvudritningar 1893, fasad mot Kungsträdgården, litografi. KTA (DTM).

lefve för arkitekten Anderberg, som med nit och energi skapat det byggnadsverk som nyss blifvit invigdt. Sedan de begärda lefveropen höjts tog arkitekten Wickman till ordet och talade för hr Anderberg och – damerna. Han vände sig till de senare i egenskap af sakförståndiga i fråga om arkitektur. Som smakens tongifvarinnor borde de kunna förstå och uppskatta hr Anderbergs arbete bättre än våra tidningsskrifvare, som icke räknat för rof att göra anmärkningar mot arkitektens förträffliga arbete. En del af de närvarande damerna visade genom små näpna hurrarop att de gouterade det galanta skämtet.

Till sist var det arkitekten Liljekvists tur. Med några ord öfverlämnade han till hr Anderberg en lagerkrans från kamraterna, och så var denna kamrathyllning på offentlig botten genomförd.

Anderbergs operabyggnad

Edvard Alkmans, Georg Nordensvans och Isak Gustaf Clasons kritik

Alltifrån 1891 då ritningarna till nytt operahus godkändes och under hela byggnadsförloppet var det stora byggnadsföretag som operahuset utgjorde föremål för stor uppmärksamhet i pressen. Med jämna mellanrum förekom beskrivningar av byggnadsarbetet, ofta parat med mer eller mindre väl underbyggda åsikter om de kungliga teatrarnas driftfrågor i allmänhet.

I detta sammanhang har det sitt avgjorda intresse att försöka förmedla något av den presskritik som byggnaden utsattes för när den till slut stod färdig. Flertalet recensioner är antingen för artiga eller för lättviktiga för att kunna tas som uttryck för tidens åsikter hos en medveten allmänhet.

Man kan dock vaska fram tre kritiker ur massan som på ett djupodlande och konstnärligt medvetet sätt utsatte byggnaden för en kritisk analys. Dessa tre är i den ordning deras kritik publicerades Edvard Alkman, Georg Nordensvan och Isak Gustaf Clason.²

Alkman, som skrev i DN, är den ”nya tidens man” som ”vet vad god arkitektur är”. Hans kritik är därför i flera avseende orättvis eller skjutande över målet eftersom han inte tar hänsyn till de gestaltungsideal som var Anderbergs eller till operabyggets förutsättningar. Georg Nordensvan i *Aftonbladet* framstår idag som den mest balanserade, historiskt kunnigaste och mest opartiske granskaren. Den tredje i ordningen är Isak Gustaf Clason, vid denna tid en dominerande auktoritet inom svensk arkitektur, materialromantiker och förespråkare för ett historiskt nationellt formspråk, samt dessutom, som vi sett, i hög grad involverad i operahusfrågan. I egenskap av bl a medlem i konsortiets granskningsnämnd är han sannolikt den som vid sidan av Anderberg utövat det största konstnärliga inflytandet på operahuset. Han blir därmed också en något partisk bedömmare.

Huruvida gamla operahusets fasad skulle bevaras eller inte hade under lång tid varit en segsliten fråga. Alkman är förespråkare för Adelcrantz och framstår i vissa stycken som Zettervalls talesman.

Det var i sanning icke med lätt hjärta som vi för få år sedan sågo järnspeppet och – kapitalet lägga i grus och spillror Gustaf III:s och Carl Fredrik Adelcrantz vackra skapelse, som under mer än ett sekel gifvit tak och vård åt den svenska sångens gudinnor.

Alkman fortsätter:



Operabyggnaden omkring 1920. SSM.

Men ännu mera än så. Den gamla byggnaden, som det blifvit mindre en skyldighet kanske än en vana att utpeka som fallfärdig, var ett både kärt och lysande minne från den tid då svensk byggnadskonst lefde ett friskt lif på de ännu verksamma traditionerna från Tessinarnes dagar. Den utgjorde ett led i en arkitektonisk tanke, som tänks redan af den store slottsbyggmästaren själf; den var en levande erinring om en konstsmak som verkligen kunde tvinga nyttan och det praktiska behovet att iföra sig helgdagsdräkten, och där den låg kunde den ännu efter hundra gångna år vittna om att på Adelcrantz' tid byggherrar och arkitekter icke hjälptes åt att vårdslöst stjälpas af monumentalbyggnader på hvarje plats som händelsevis låg tom, utan hänsyn till naturens linier och utan allvarlig tanke på huruvida det nya skulle komma att känna sig hemma i omgifningen.

Var det då verkligen nödvändigt att tillintetgöra ett sådant monument från en af våra vackraste arkitektoniska konstepoker? Den frågan skall här lämnas öppen, men den som skrifver dessa rader kan ej underlåta att anföra ett svar som han erhöll redan dagarna efter det rifningen begynt. Svaret kom från en man som i flera decennier varit en af våra mest erkända auktoriteter i hithörande frågor, och det lydde:

– Hvarför nödvändigt? Svårare uppgifter måste en arkitekt kunna lösa än den att stödja och återupprätta en byggnad som tiden gjort bräcklig.

Godt, denna mening lyckades icke i det afgörande ögonblicket göra sig hörd. Den hade för många intressen till fiender, och det var de som segrade. Den gamla teatern, hvars salong dock under årens lopp hunnit bli en af de i akustiskt hänseende – ett mycket viktigt hänseende – bästa i världen, *måste* bort. Vi *måste* få en ny, tidsenlig teater, modern som våra rockar, rymlig som våra nya våningar, storstadsmässig som det nya Stockholm inbillar sig vara storstadsmässigt, palatslik i den mening som ordet fattas af en konstdemokratisk tid, hvilken för länge sedan synes ha glömt konsten att bygga palats.

Nordensvan tar inte direkt ställning till huruvida det var fel eller inte att riva gamla operan. Att den är borta är nu ett faktum och inte mycket att göra åt.

Nu står den nya "Kungliga teatern" på den gamlas plats. // Det *gamla* teaterhuset var utan och innan typiskt för sin tids smak, fordringar och skönhetssinne – den *nya* byggnaden är nog representativ också den, för sin uppkomsttids kraf och förmåga. Den är större och mycket mera anspråksfull än det gustavianska teaterhuset som den vida öfverträffar i ståtlig hållning och i anläggningens och utsirningens prakt.

Clason nämner överhuvud inte Adelcrantz namn – måhända är detta naturligt eftersom Clason var den förste som åtminstone i ett officiellt sammanhang faktiskt rent av rekommenderade ett uppgivande av det Adelcrantzska formspråket. Han torde ha ansett sig som den som verksamt bidragit till att ha avstyrt en rad misslyckade lösningar av byggnadsfrågan.

Må man erinra sig att det allvarsamt ifrågasatts att behålla den gamla operans yttre åt Gustaf Adolfs torg och omforma det inre till affärslokaler, med teater förlagd åt Kungsträdgården, att man ändå allvarsammare var betänkt på att, sedan teatern äntligen kommit på sin rätta plats, med ingången från vårt enda monumentalt anlagda torg, bakom teaterbyggnaden mot Kungsträdgården uppföra ett femvånings affärshus och anordna butiksfönster åt Gustaf Adolfs torg, och man inser att här ifrån början icke var fråga om monumentalitet.

Till analysen av byggnadens förutsättningar hör även den omständigheten att det rörde sig om ett affärsföretag. Denna omständighet parad med de oerhörda problem som en teaterbyggnadsarkitekt överhuvud har att brottas med, liksom de speciella svårigheter som var förenade med byggplatsen för just Stockholms opera, allt sammantaget gjorde uppgiften alldeles särskild komplicerad. Detta vidgår även Alkman:

För att ej begå en blodig orättvisa mot arkitekten är det billigt att allra först erkänna de oerhörda svårigheter som en konstnärlig lösning af programmet för en stor modern teater innebär. // Och än mera tröstlös blir uppgiften om det ekonomiska programmet därtill uppställer fordran på en fullkomligt basarmässig serie af butiker, kaféer och lägenheter, användbara för så godt som hvilket ändamål som helst.

Också Nordensvan menar att uppgiften var svår, men tillägger:

– – – svårigheter äro ju till för att öfvervinnas. Ock man kan dock tänka sig ännu kvistigare uppgifter än denna, man kan t ex tänka sig, att arkitekten, förutom allt annat som skulle iakttagas, måste rätta sig efter att använda gamla grundmurar och andra murar som funnos på platsen och som af sparsamhetsskäl skulle begagnas.



Operabyggnaden med terrassen mot Kungsträdgården i nybyggnadsskedet. RA.

”Endast den som närmare studerat de med en teaterbyggnad samhörande frågor”, skriver Clason, ”torde fullt förstå de svårigheter som arkitekten har att öfvervinna” för att nå en fullgod planlösning och nå fram till en konstnärlig behandling. Trots jämkningar och kompromisser hade det t ex inte blivit möjligt att få ett tillräckligt rymligt trapphus framför salongen. Han fortsätter:

Det var ett affärsföretag, som måste inbringa så och så mycket, en byggnad som man för anständighetens skull måste kosta på en viss summa grannlåt. Det var tur att terrassen var en bättre affär än 5-våningshuset, ty ingen skulle eljest i de tiderna vågat uppträda och ur rent konstnärligt intresse och med hänsyn till byggnadens blifvande monumentala rang fordra en inskränkning af detta påhäng, som man till på köpet med en ovis sanningskärlek önskade gifva en från teatern så pass skild karaktär, att man i det yttre tydligt skulle se, att där var något, som egentligen icke hörde till teatern. Tack vare den lyckliga anordningen af terrassen, samt att butikerna kunnat inskränkas till den relativt trånga Arsenalsgatan, kan man säga, att affärslokalerna, konstnärligt sett, inte menligt eller störande inverka på byggnadens yttre.

När det gäller byggnadens exteriörgestaltning och dess val av byggnadsstil, menar Alkman bl a att Anderberg har haft den berömliga avsikten att åstadkomma ett byggnadsverk som i stil och hållning skulle ansluta till Nicodemus Tessins i ordets fullaste betydelse kungliga slott, men ”dess ädla och

slutna linjeföring har under hans hand blifvit blott fragmentarisk och efterklangmässig", och han tillägger till yttermera visso att:

hvad verkets yttre angår så skall det svårligen förmå oss att glömma att det upptar en plats som förut varit fylld på ett [för] sin tids konst fullt värdigt sätt.

Alkman liknar operan vid en mot Gustaf Adolfs torg mödosamt krypande snigel, dignande under bördan av sitt snäckhus:

Scenhuset är ett oafslutat torn hvars hufvudsakligaste linjer // förbli vertikala, medan det i salongshusets fasad icke finnes en enda linje som verkligen afbryter eller motväger den tunga horisontala sträckningen. Det ena står och det andra ligger bredvid, det kan nu inte hjälpas.

Han tillägger:

Håller man sig till verkan af konturerna och hufvudlinjerna så sönderfaller byggnaden i ett antal rättvinkliga figurer, lagda bredvid hvarandra eller ofvanpå hvarandra och för ögat nödortfeliggen sammanhållna af tyngdkraften.

Byggnadsmaterialens färgverkan, den röda graniten, den grå kalkstenen och den gula putsen eller färgblandningen bidrar inte heller till att närma de skilda delarna till varandra, utan effekten blir ytterligare styckad, framhåller Alkman ytterligare.

"Det är i allmänhet taget något opersonligt och ogemytligt i byggnadens yttre", menar Nordensvan,



Anderbergs cigarrlådor, teckning av OA i Söndagsnisse 1902.



Stockholm :

Kungl. Teatern och Slottet .

Gustaf Adolfs torg, Norrbro och slottet, till vänster den nya operabyggnaden. SSM.

Enkelhet i formerna och sparsamhet med dekorativa effekter äro nog goda ting, men de behöfva väl ej medföra fantasilöshet och torka // Jag vågar den undran, om idén att i stilen låta bygnaden rätta sig efter det midt öfver strömmen liggande slottet verkligen var så välbetänkt om ej stilsträfvandet medfört svårigheter, som i sjelfva verket varit tämligen öfverflödiga. Bygnaden *täfvular* dock i intet afseende med slottet. // Den gamla operan liksom arfprinsarnas palats harmonierade bra med slottet utan att upptaga dettas bygnadsstil.

Nordensvan framhåller det faktum att Stockholms operahus ligger fritt och kan ses på långt håll från olika sidor, som en olägenhet,

detta är dess stora fel, ty det är just på afstånd sedd, som bygnadens väldiga stenmassa verkar så tung och klumpig // Den förskräckliga lådan uppe på taket trycker ned de undre partierna och kommer hela salongsbyggnaden jämte fasaden åt Gustaf Adolfs torg att se lag ut, och de många hörnen och trappformerna ge snarare ett oroligt än ett lifligt intryck åt konturen.

Nordensvan tillerkänner emellertid byggnadens yttre en rad förtjänster. Går man huset inpå livet upptäcker man många vackra och värdiga arkitektoniska partier. Arsenalsgatans fasad liksom Jakobs torgs med sin smakfulla

och rika barockarkitektur är monumentala. Även från Kungsträdgården, sedd på nära håll, är byggnaden vinnande nog – i främsta rummet tack vare den i monumentala mått hållna terrassen. "Fasaden mot Gustaf Adolfs torg har sitt rikt dekorerade midtparti, vackert nog utan att kunna tävla med motsvarande parti på andra liknande teatrar, t ex den kungliga i Köbenhavn", tillägger Nordensvan.

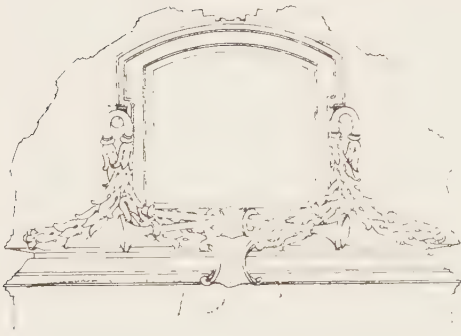
Clason försvarar naturligtvis operans exteriörgestaltning och har således motsatt åsikt:

Vi må hålla arkitekten och dem, som bistått honom, räkning för, att de räddat oss från många stora olyckor, som stodo hotande vid horisonten, då denna byggnadsfråga startades. Så som byggnaden nu står där, kan man ej annat än glädjas åt det enkla, naturliga sätt, på hvilket de stridiga intressena sonats och bringats att samverka till åstadkommande af ett byggnadsverk, som, om det också icke kan mäta sig med



Operakällarens serveringspersonal uppställd på terrassen för fotografering omkring 1917. Sittande i mitten på första raden sannolikt bröderna Steinvall, stående i bortre raden, fjärde man från höger, Carl Julius Carlsson, sedermera framstående gastronom och legendarisk källarmästare. Nordiska museet.

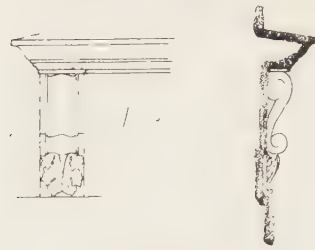
8. STYCKEN



2. STYCKEN



4. STYCKEN



2. STYCKEN



Axel Anderberg, ritning till modell för framställning av skulpturdetaljer i operabyggnadens exteriör. I-byrån, Byggnadstyrelsen.

denna jordens arkitektoniska skönheter af första ordningen // dock sitter inne med en egenskap, som kommer att draga allt fleres hjärtan till den.

Den äger en viss gammalsvensk, kanske något kantig, förnäm enkelhet och storhet i måttan, ett kynne som den ärft af Kungl. Slottet, och som arkitekten icke behöfver ångra, att han gifvit den, ty däruti ligger, enligt vårt förmenande, en af dess största förtjänster.

Det är en fullkomligt sund och för en, om än aldrig så stor, modern konstnär värdig tanke detta, att fullfölja vår store mästare Tessins anläggning och utbilda Norrbro och Gustaf Adolfs torg i samklang med slottet, att icke där införa något nytt störande element.

”De som i en operabyggnad endast se ett ’glädjens tempel’, finna dess yttre måhända allt för allvarligt” säger Clason vidare och tycks bemöta Norden-
svan när han framhåller att teatern nämnes ju ock ett ”konstens tempel”.

Och är det nu verkligen så att konsten vill uppträda och göra anspråk på att vara en verkligt kulturbringande kraft i samhället, då måste där vara allvar med i leken, och verkligt djupt allvar.

Materialverkan och detaljbehandlingen i exteriören är också föremål för längre analyser.

Alkman säger:



Jean Babtiste Masreliez' träsniderier på en av gamla operahusets ytterportar, Svenska slöjdföreningens mönsterblad 1890. DTM.

Hur mycket en klokt beräknad enhetlighet i materialet kunnat bidra till att förhöja byggnadens monumentalitet, det visar sig kanske bäst af fasaden åt Kungsträdgården. Trots de båda olyckligt klumpiga skorstenar med hvilka den krönes, och trots det att terrassen nog varit ett för arkitekten rätt besvärligt bihang att bemästra, så kan det ej förnekas att denna sida är både lifligare och mera imponant än någon af de andra, och detta väl snarast på grund af den stora och samlade kalkstensyta som här möter blicken. För öfrigt bör man villigt erkänna att samtliga fasader vid sidan af okänsliga detaljer också gifva prof på lyckliga och vackert utförda idéer. Scenhusets fasader åt Jacobstorg och Strömgatan visa i hufvudsak en ren och ädel arkitektur som på ett förträffligt sätt sammanhåller hufvudvåningens kraftiga fönsterbågar med den entre-sol som fått fönster i en vackert behandlad oxögeform. Sluppe man blott här den ledsamma raden af kupéfönster högst uppe, så skulle man med oblandadt nöje kunna njuta af dessa partier, åtminstone betraktade från så nära håll att den tunga scenöverbyggnaden ej vore synlig.

Clason är inte helt nöjd med valet av material. Man ser där en ansats till vilja men inte kunna. "Man mäktade icke genomföra byggnaden helt med granit och höll sig för god att använda ett billigare material äfven i bottenvåningen" men, "denna svaghet har emellertid på ett förträffligt sätt blifvit motverkad, ja delvis utplånad genom den härliga, varma och kraftiga ton man gifvit putsytorna".

Även Clason menar att detaljbehandlingen av byggnadens yttre utmärker

sig för "en säker, fin smak, skolad af goda traditioner". Han håller med om att dekorationen på torgfasaden möjligen är alltför mycket koncentrerad mot mitten och att den möjligen hade kunnat spridas ut över hela fasaden.

I samband med detta påpekar han att

arkitekten försmått gavelanordning öfver midtelpartiet, som vi annars finna obligatorisk vid de flesta teatrar å kontinenten med likartad gruppering, vi skola icke tadla honom därför, snarare lyckönska honom att hafva undgått denna frestelse.

Att det avbrott i taklinjen som Anderberg här ämnat åstadkomma med en figurgrupp bortprutats, menar Clason, har varit till skada för helheten. Han hade för övrigt velat se fler "lämpliga, fialartade afslutningar i form av obelisker, urnor och dylikt" för att liva upp de många obrutna gesimserna. Clason saknar även en mäktig grupp ovanför gaveln på terrassfasaden.

En annan huvudpunkt i analysen berör planlösningen och dess förhållande till funktionen och den estetiskt betingade rumsupplevelsen. Att den för 1800-talsarkitekturen avgörande principen om det inres sanna förhållande till ytterarkitekturen ligger i botten för kritikerna torde kunna förutsättas.

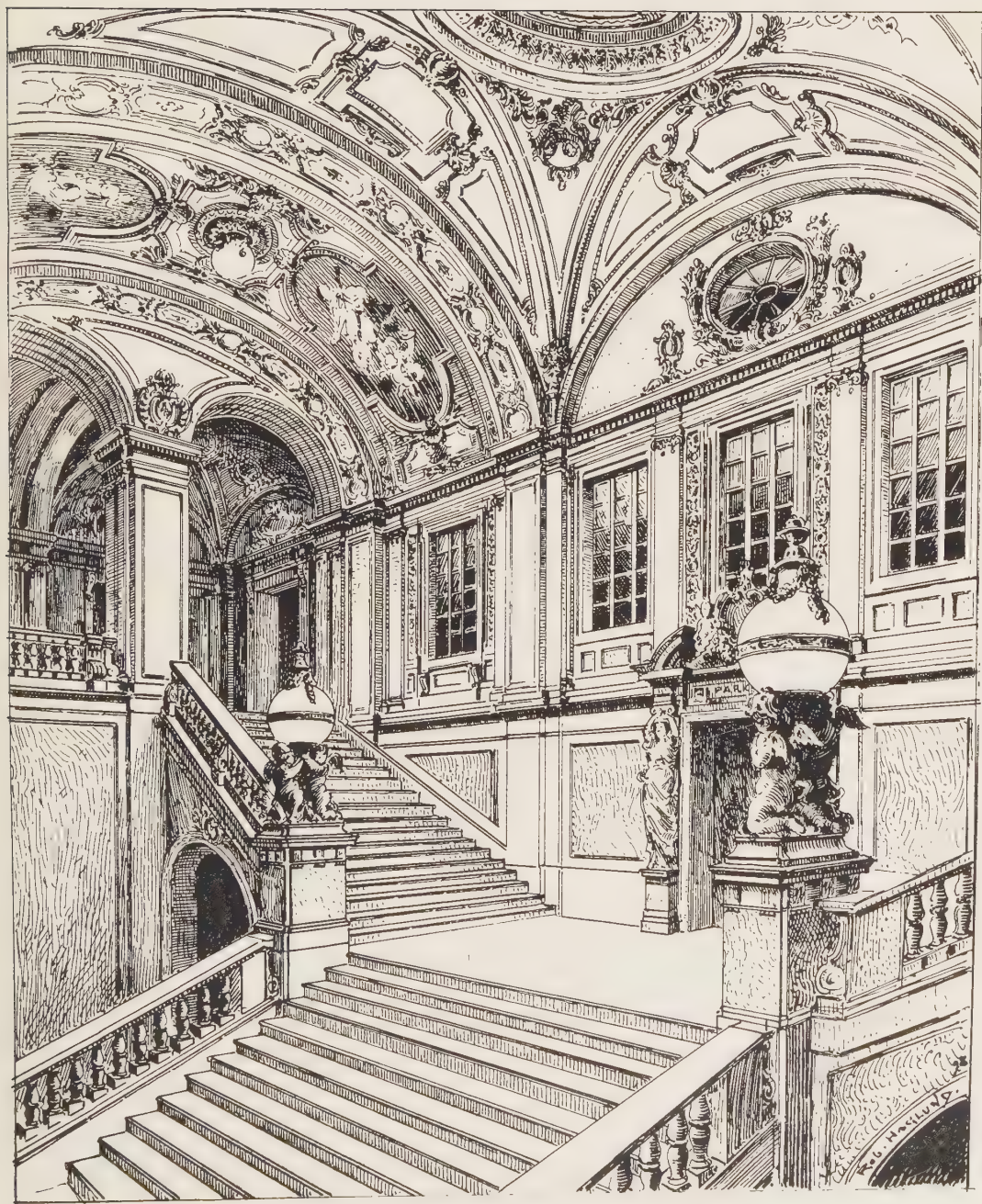
För Alkman framstår byggnaden just i detta avseende som mindre lyckad:

Det skulle föra oss för långt att ur den praktiskt utmärkta plandispositionen leta fram de svagheter som dels medfört att byggnadens inre och yttre blott äga få och lösliga motsvarigheter, dels ock öfver interiörerna gjutit en fläkt af enformighet som ingen växling i material och ingen rikedom på dekorativa former kunnat följaga.

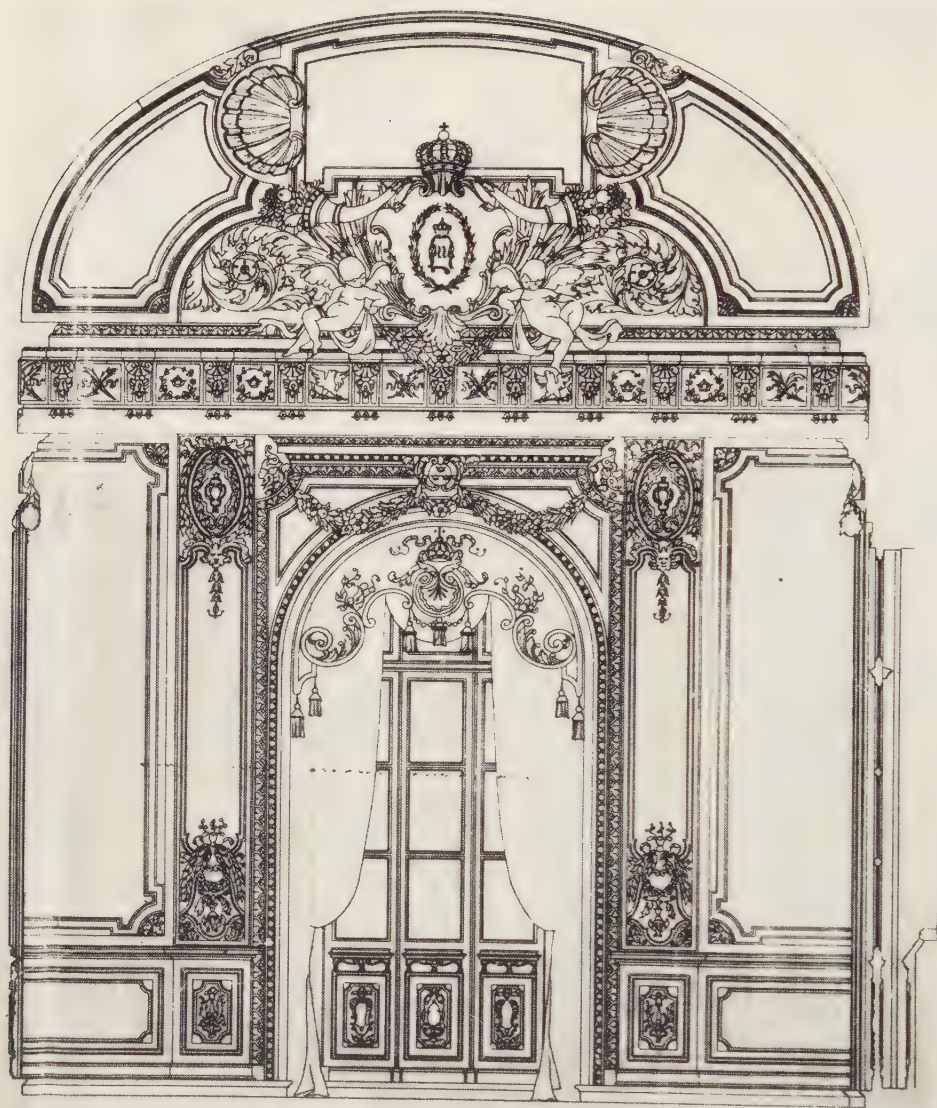
Vad som enerverar Alkman är en stereotyp upprepning av vissa rumsformer och han tänker då på vestibul, trapphall, foajé, som samtliga uppvisar samma rektangulära utsträckning. Efter att ha beskrivit den osäkerhetskänsla som griper honom vid inträdet i dessa rum tillägger han:

Vi komma in i den stora foyern: samma rum, fastän taket rest sig betydligt i höjden – den kungliga foyern: samma rektangel, om än reducerad till mindre mått; och om vi i artisternas foyer hoppas finna en angenäm tillflyktsort undan denna eviga rektangelförföljelse, så bli vi grymt bedragna – äfven här har den envisa figuren lyckats inställa sig och väntar på oss med matematisk segervisshet. Det kan aldrig vara förenligt med en verkligt konstnärlig plandisposition att på detta sätt låta ett visst gifvet mått eller alldeles likartade mått gå igen i en hel serie lokaliteter, af hvilka flera till på köpet ligga i hvarandras omedelbara närhet.

Det tycks vara så att en additivt uppbyggd arkitektur i klassicismens efterföljd för Alkman är oacceptabel. Hans ideal är den organiska formen



Trapphuset i den nya operabyggnaden, teckning av Robert Haglund. SSM.



Axel Anderberg, kungliga foajen, inredningsritning. I-byrån, Byggnadsstyrelsen.

med dynamik i den inre rumsbildningen.

”Dess inre är betydligt öfverlägset dess yttre” menar å andra sidan Nordensvan:

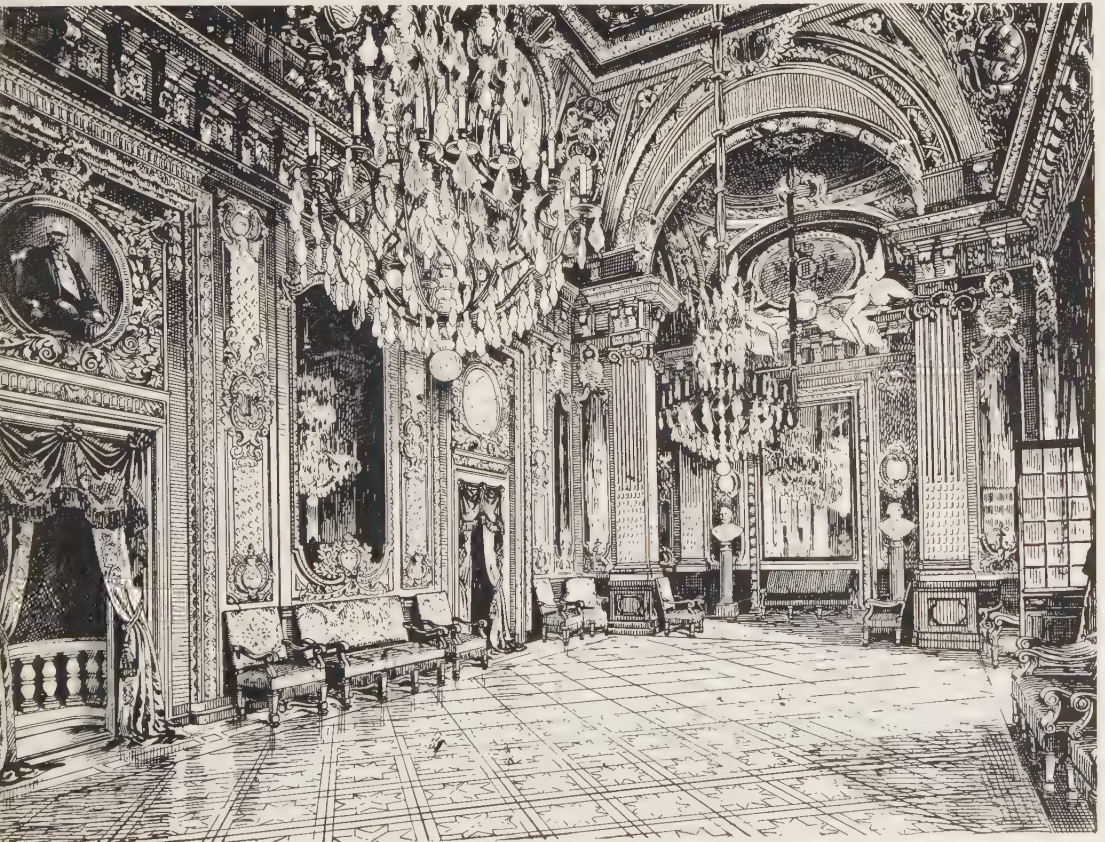
Dispositionen af den omfattande byggnadens inre är noggrant genomstuderad. Planen är enkel och klar, de olikartade lokalerna väl grupperade, utrymmet liksom terrängförhållandena mycket skickligt använt. Teaterbyggnaden kommer tvifvelsutan att godt fylla de praktiska fordringar, vår tid ställer på ett modernt skådespelshus // Att en byggnad är ändamålsenlig, är väl ändå en god egenskap, som bör framhållas – ändamålsenligheten är en egenskap, minst lika viktig som skönheten.

Clason menar att det är ett verkligt nöje att studera Kungliga teaterns plan. ”Enkelhet och reda äro för densamma utmärkande.”

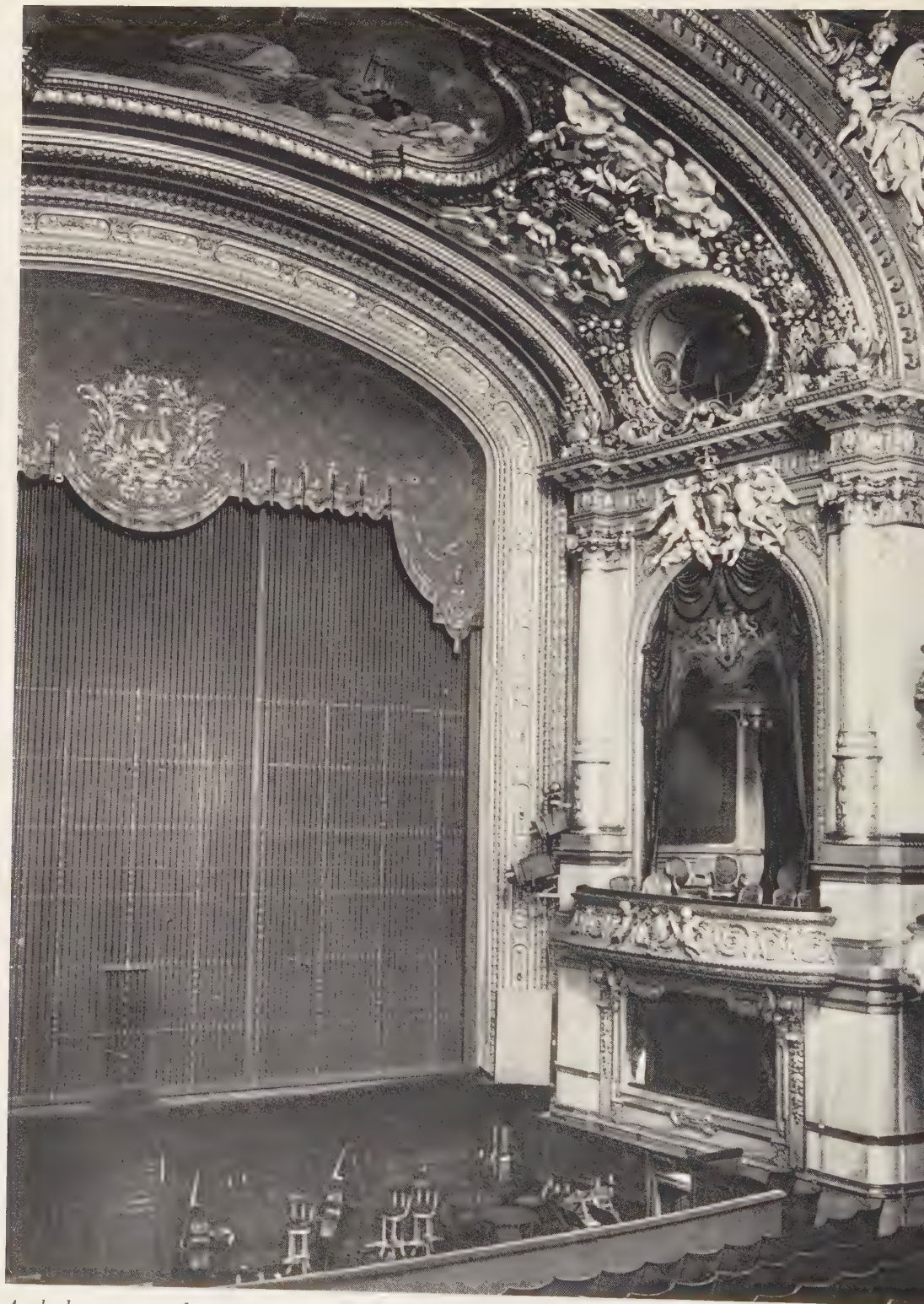
Han framhåller hur väl det är sörjt för publikens säkerhet vid fara för eldsvåda, och över huvud för dess bekvämlighet.

Med avseende på detta och på salongens disponering menar Clason vidare att

Anderberg i denna del av byggnaden lyckats närma sig idealet, och det vill sannerligen icke säga litet, då det gäller anläggningen av en teaterbyggnad. Ty oftare i dylika anläggningar än eljest sättes arkitektens sunda förstånd i harnesk mot hans konstnärliga intentioner och böjelser. Svårare är här än eljest att skilja mellan hufvudsak och



Stora publikfoajen, kallad ”guldfoajen”, teckning av okänd konstnär. DTM.



Anderbergs operabyggnad, prosceniet med kungliga logen, foto Enar Merkel Ryberg, omkr 1970.

bisak // Och märkvärdigt nog, om saken rätt handhafves, förlorar i allmänhet icke konsten därpå. De konstnärliga pretentionerna äro nämligen på grund af vår uppfostran något uppskrufvade. Åtminstone synes arkitekten Anderberg förmått tillfredsställa på en och samma gång alla de strängaste praktiska fordringarne på en modern teater och äfven högt ställda konstnärliga anspråk på rummens och trappornas anläggning och fördelning samt på salongens anordning.

I analyserna förekommer även längre utläggningar om enskildheter i interiören och i inredningsarrangemangen. Det kan vara av intresse att ta del av de kommentarer som bestås åskådarrummet, ovedersägligen en central punkt i en teaterbyggnad.

”Låt oss se oss omkring i den stora salongen”, utropar Alkman:

Här är guld och rött hufvudfärgerna, väggytorna äro röda, de rikt ornamenterade raderna är helt förgyllda, hela takets arkitektur och nästan hela det väldiga proseniet äro massor af guld. Här kan dock verkan vid full belysning måhända bli vacker nog. Proseniet, dit blicken främst drages, är af en ganska ståtlig arkitektur. Inramningarna till parkettens avantscener äro utsökt vackra, och prosenietaket med sin lilla plafond och hvita, sväfvande figurer i relief mot den glänsande guldgrunden ger en festlig anblick. Salongens svaga punkt är däremot den öfversta radens arkitektur. De tämligen smala kolonner som här uppbära det cirkelrunda taket förefalla nedifrån att stödjas af den utskjutande raden, och de för öfrigt olyckligt formade konsoler genom hvilka arkitekten sökt att förtaga verkan af denna synvilliga göra detta intryck blott ännu starkare.

Den fest och prakt som Nordensvan möjligen saknat i exteriören finner han dock i salongen:

Vår gamla spolierade, diskret stilfulla salong i Gustaf den tredjes operahus var enkel och anspråkslös – men förnäm och distinguerad – i jämförelse med denna af guld skimrande och af starka färger mättade lyxsalong.

Här finns en pompös prakt som Nordensvan dock inte vill kalla överlastad. Resultatet måste anses som mycket lyckat och Andréns plafondmålning är lekande lätt i kompositionen och det bästa konstnären hittills åstadkommit.

Salongens svaga punkt är den rad af kolonner som uppbära taket rundt om tredje raden och som redan på papperet verkade störande. Vid första anblicken gifva kolonnerna absolut intryck af att hvila på den utskjutande raden, och det är först, sedan man sett närmare efter, som man finner, att de stödja sig på väggen där bakom.

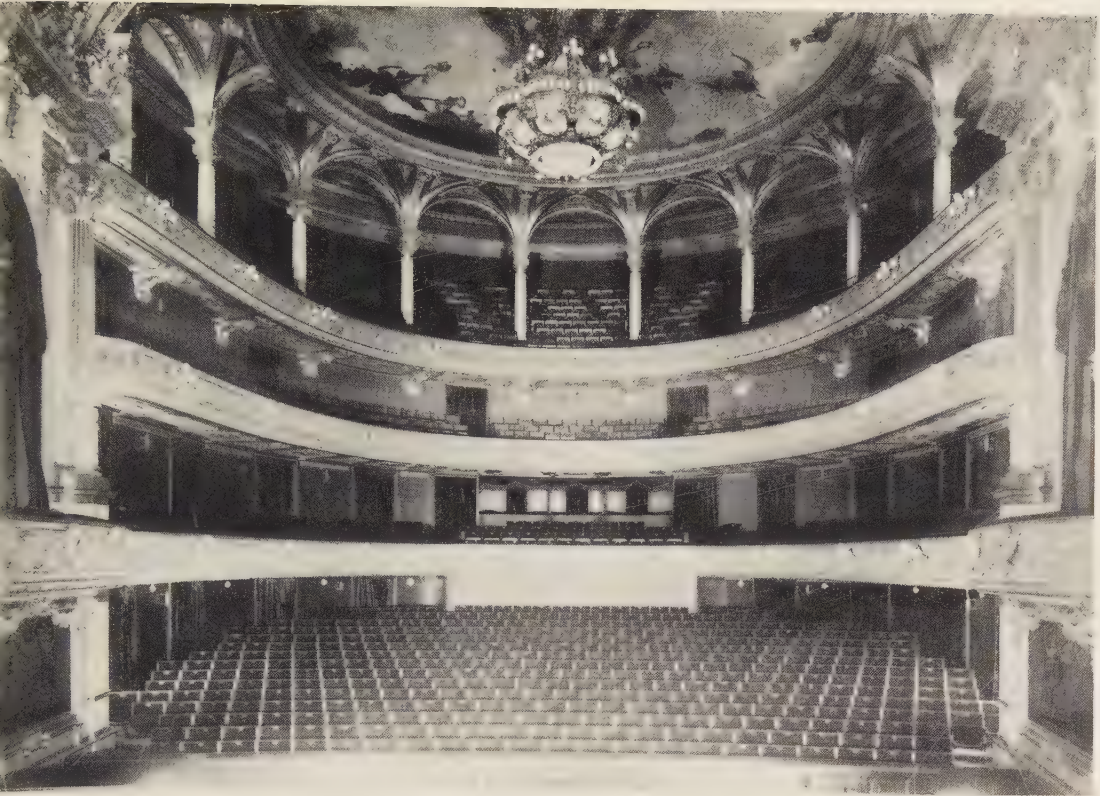
I anordningen och utsirningen af salongen har arkitekten låtit sig ledas af de moderna fordringarna och slopat stilenligheten – och däri har han säkert gjort rätt.



Carl Grabow, skiss till huvudridå för den nya operabyggnaden. KTA.

Han har åstadkommit en modern teatersalong och ej en teater i barockstil. Sådan salongen är – luftig, bekväm och trots den slösande guldprakten, *treflig*, skall den säkert bli omtyckt av teaterpubliken.

En teatersalong där man ser och hör illa är ett oting hur vacker den än må vara, menar Clason och på den punkten har Anderberg inte felat och arkitekten är att gratulera till det lyckade resultatet.

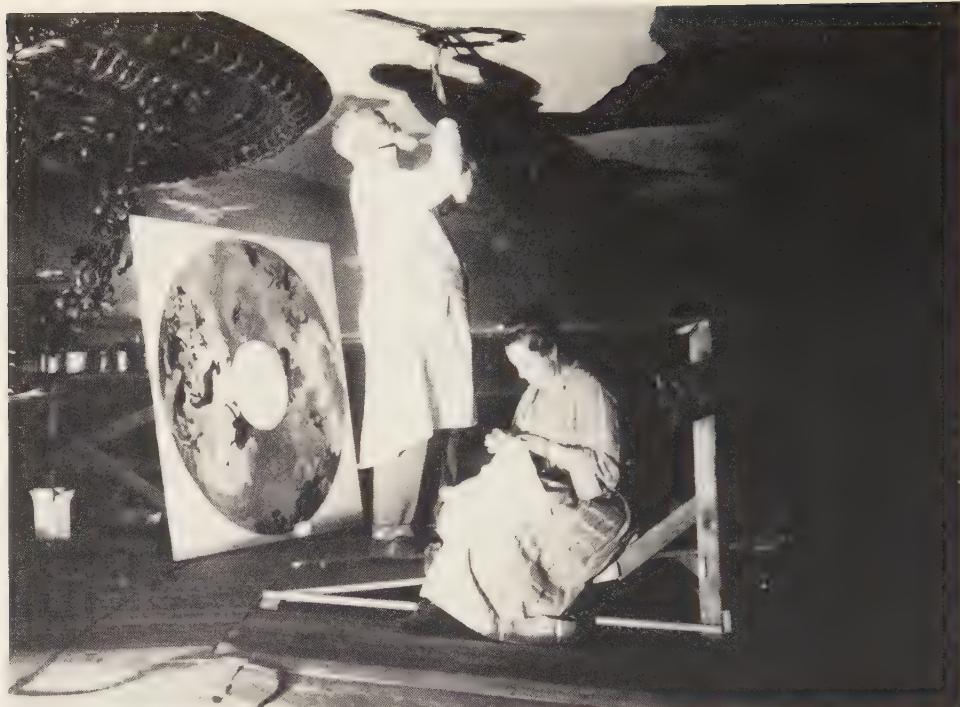


Anderbergs operabyggnad, åskådarrummet. Ur operabyggnaden i Stockholm, festskrift, 1898.

Hvad salongens arkitektoniska behandling vidkommer, har där med ornamenter, guld och den mörkröda färgen frammanats den stämning, som för teatersalonger blifvit traditionell, och vid hvilken publiken vant sig. Huruvida den är den enda möjliga torde kunna diskuteras. Kombinationerna blått, hvitt och guld eller grönt, hvitt och guld torde väl ock vara tänkbara.

En kinkig fråga är ock den om skalan å salongens ornamentering. // I allmänhet synes Anderberg i detta hänseende i salongen träffat ett lyckligt val. Endast angående kolonnställningen i proseniet skulle vi vilja anmärka: de två enkla, högt uppstyltade och bredt åtskilda kolonnerna äro för svaga att symbolisera proseniehvalfvets bärning, och de äro för stora för att kunna betraktas endast som ornament.

Dramatiska teatern [vid Kungsträdgårdsgatan], med sin nästan enastående smakfullt anordnade proseniumsdekorering, borde fått tjänstgöra som förebild. Taket hvilat genom bågar och lunetter på kolonner, ställda på salongens omfattningsmur. Det är ett vackert motiv, men man har svårt att få den proportion på kolonnerna, som kräfves; man vågar aldrig göra dem tillräckligt breda för att icke skymma utsikten; så ock här. Vackert skulle det göra sig däruppe med två kopplade kolonner *vid sidan af hvarandra*; måhända hade icke så många platser blifvit lidande om man ställt två kolonner *bakom hvarandra*. Säkert är, att utseendet redan därigenom vunnit ofantligt.



Vicke Andrén i arbete med plafondmålningen i operans salong 1898. Foto i privat ägo.

Alkman är överlag kritisk till inredningen:

Interiörernas konstnärliga verkan har arkitekten så godt som uteslutande sökt i en dekoration som han med stöd af den använda historiska stilen trott sig kunna utan fruktan och tadel anlita i hvilken utsträckning som helst. Det är uppåt väggar och i tak en fullkomlig häxdans af olika material och de mest skiftande formmotiv – stuck och smalto i alla kulörer, gips i hvitt och gips i guld, skulpteradt eller måladt trä, någon gång till och med naturlig sten.

Förutom att några skulpterade dörrar får högsta beröm är det endast artistfojern som Alkman helhjärtat kan anamma:

... det är med glädje man kan konstatera att den i grönt, hvitt och guld dekorerade artistfojern är ett verkligt vackert rum, där de från den gamla Operan bevarade detaljerna visa en förtjusande dekorationskonst.

Övriga utrymmen lider av denna överlastning och materialförvirring. "Svårast är likväl den kungliga trappuppgången, där den barocka materialblandningen nått sin kulmen." Dessutom är stämningen här utomordentligt dysster. Vart kommer man, frågar Alkman: "Är det till ett grafkapell?"

Även Nordensvan vänder sig mot den myckna dekorationen och saknar en lugn helhetsverkan. Här finner man mer gips och guld än i någon annan



H M Konungens trappa, ur: Operabyggnaden i Stockholm, festskrift, 1898.



*Axel Anderberg,
skiss till färgsättning
i H M Konungens
trappa. I-byrån,
Byggnadsstyrelsen.*



Artistfoajen, ur: Operabyggnaden i Stockholm, festskrift, 1898. Rummet är numera spolerat. Delar av 1700-talsinredningen återfinns sedan 1978 i Södra teaterns publikfoajé, en foajélokal som tillkom i samband med Anderbergs ombyggnad av Södran år 1899.

byggnad. Prakten överraskar besökaren, men, menar Nordensvan, man blir även överraskad över den utsträckning i vilken olika grenar av bildande konst blivit tagna i anspråk.

Alt är tyvärr ej första klassens smak, alla medel äro ej de finaste, men det är duktiga ansatser, som här äro gjorda, och resultat torde få fastslås som snarare lyckadt än misslyckadt.

För övrigt ägnar Nordensvan stort utrymme åt en beskrivning och analys av en rad enskildheter i utsmyckningen. Till de detaljer han uppskattar hör bl a ingångsportalen till parkett:

Mitt framför hufvudtrappan är en ståtligt monumental portal i mörkgrön marmor med två karyatider i vit marmor och ett kraftigt dekorativt öfverstycke af mycket god verkan.

De rumsliga proportionerna i vestibul, entré och trappor anser han vara väl avvägda. Artistfoynern uppskattas även av Nordensvan, bl a för dess personliga karaktär. Den kungliga trappan är ”serdeles nobel och vacker”, dock är gipsornamentiken något för tung. En detalj, som även Alkman förfasat sig över, nämligen kronorna i den kungliga salongen, får Nordensvan att hoppa till:

Men hvad som här stör är kronorna med elektrisk belysning från imiterade stearinljus. En dylik imitations tid borde väl nu vara förbi.

Enligt Clason kännetecknas hela byggnaden av många och fina och omsorgsfullt genomstuderade detaljer. Han tillägger:

Otillgänglig för intryck af massornas lugna rytmiska rörelse i bågar och hvalf, i trappor och balustrader eller biten af den s.k. nyhetsdjävulen måste den vara, som stannar likgiltig och kall inför arkitektens anordning af vestibulen och hufvudtrappan med det under densamma mästerligt förlagda kafeet. Proportioner, form- och färgbehandling till och med ornamenten äro här gifvna en monumental bredd och säkerhet som imponerar.

Clason är på det hela taget positiv men påpekar att de använda materialen inte alltid är av den ädla natur man helst hade velat se.

Den kungliga trappan är en verkligt utsökt vacker och monumental anläggning från och med det graciöst snidade vindfånget, genom den lilla härliga nedre vestibulen

med sina efter skulpturer längtande nischer, upp till det lyckligt proportionerade trapphuset med sitt rikt och duktigt ornerade tak, men – och det är med verklig hjärtesorg vi här måste sätta ett men – hvad arkitekten gifvit med ena handen det tager han tillbaka med den andra; i detta herrliga rum hafva väggarne blifvit behandlade med smalto på ett sätt som både i färg- och formskala bryter sig så våldsamt ur omgifvningen, att det hela verkar pinsamt. Det vore önskvärt att den olyckan snarast möjligt reparerades. En första klassen marmorimitation i oljefärg vore väl icke stort sämre än marmorimitation i smalto.

De här ovan citerade kritikerna uppehåller sig slutligen något vid samtidens teaterbyggnad i allmänhet, vad som kännetecknar den och hur de personligen bedömer den. Alkman är helt oförstående för 1800-talsarkitekturen över huvud, eller som han uttrycker det: de flesta resultaten av modern byggnadskonst. Man säger till sig själv, fortsätter han, ”det är ändå märkvärdigt vad arkitekternas konstnärliga samveten kan vara rymliga // de har uppenbarligen tänkt som så: Det här är visserligen icke vackert, men vi ha ju gudskelov ornamenten”. Han tillfogar dock om operabyggnaden ”att detta verk alls icke är i sitt slag underhålligt. Det är tvärtom i många enskildheter mycket förträffligt. Men hela metoden är oriktig.”

När Clason jämför operan med de nyaste teaterbyggnaderna på kontinenten, för vilka han finner kännetecknade att man medelst pittoreska anordningar söker rycka uppmärksamheten från de svaga punkterna, så måste man erkänna ”att vi från detta studium med välbehag återgått till betraktande af vår nya, hederliga, rättframma, enkla kungliga teater, tacksamma att hafva undslupit alla dessa mer eller mindre lyckade experiment ...”

Nordensvan passar på att ge en sammanfattning av teaterbyggnadens utveckling under 1800-talet och placerar in Anderbergs opera i ett historiskt sammanhang. Denna passus i artikeln, ur vilken valda delar redan tidigare citerats, lyder:

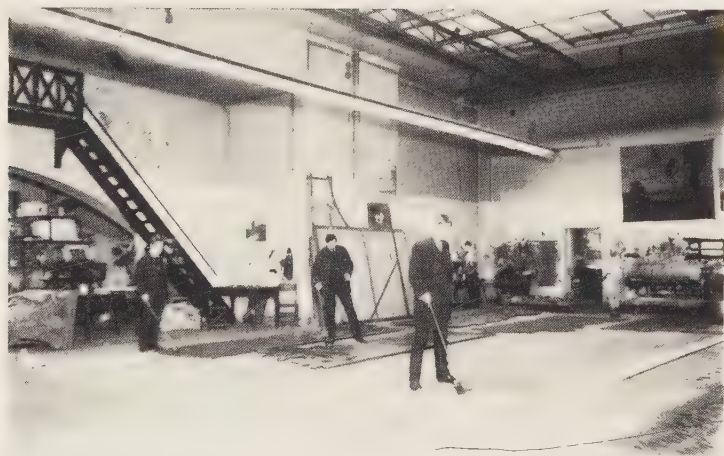
Redan i sin första förslagsritning gaf hr Anderberg en teaterbyggnad, komponerad efter det moderna systemet. Med Dresdens opera hade den tyske arkitekten Semper krossat Kolumbiägget och gifvit normen för den nuvarande teaterbyggnaden, i operan i Wien utvecklade sedan van der Nüll och Siccardsburg det gifna uppslaget, Garnier förde idén vidare fram i sin opera i Paris, och öfveralt i verlden byggas nu teatrar efter detta samma system.

Dess grund är, att byggnadens inre skall bestämma dess yttre form. I det yttre särskiljer man tre delar, främst vestibul och trappuppgång jämte publikens foyer, som får sin naturliga plats utefter framfasaden öfver ingångarna, därefter salonghuset, som på pariseroperan betecknas af ett kupolliknande tak, och därefter scenhuset, hvars nödvändiga öfverbyggnad i regeln höjer sig öfver de andra afdelningarna och

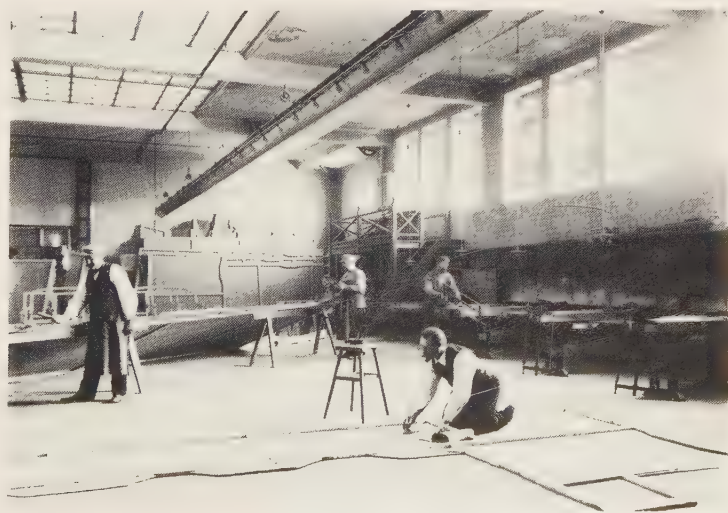
*Operabyggnaden,
första scenbalkong-
en, foto i nybygg-
nadskedet. KTA
(DTM).*



*Målarateljén, opera-
byggnaden vid
sekelskiftet. KTA
(DTM).*



*Snickarverkstaden,
operabyggnaden vid
sekelskiftet. KTA
(DTM).*





*Kostymsömmerskor,
operabyggnaden vid
sekelskiftet. KTA
(DTM).*



*Möbelmagasin,
operabyggnaden vid
sekelskiftet. KTA
(DTM).*



*Skomagasinet,
operabyggnaden vid
sekelskiftet. KTA
(DTM).*

bildar slutlinierna i arkitekturen. Ibland – i Wieneroperan t. ex. liksom i Köbenhavns kungliga teater – ha dock scenhuset och salongen samma höjd och en och samma takås.

I vår opera tillkommer, som bekant, restaurantaftdelningen med terrassen som avslutning på byggnadens framsida.

Slutord

Var stod Anderberg själv som arkitekt? Vilka var hans ideal då han som nyutbildad och grön vann andra pris i operahustävlan? Johan Axel Anderberg hade mellan 1880 och 1884 utbildats vid Tekniska högskolans fackavdelning för arkitektur och därefter under två år studerat vid Konstakademiens läroverk. År 1887 och även 1888 vistades han på utrikes resor i Tyskland, Italien och Frankrike. I Frankrike besökte han bl a slottet i Pierrefond, ett av Violet le Ducs stora restaureringsobjekt. En bevarad skissbok från resan visar att han hyst ett livligt intresse för detta byggnadsverk.³

Anderbergs bägge tävlingsförslag ger vid handen att han kände sig hemma såväl inom en "rationellt" strukturbetonad arkitektur i Violet le Ducs anda, som på det område där man rör sig fritt med nationellt betingade historiska motiv.

Det icke prisbelönta, men inköpta förslaget *Åt ädel konst* blandar Wien- och Paris-operornas motiv – som är de helt dominerande – med vissa drag man igenkänner från Palmstedts Norrbo. Den för Kungsträdgården tänkta operabyggnaden skulle därmed också ha försetts med en Stockholmsk accent.

Byggnadskonstruktionens strukturella element framhävs i högre grad i *Obundens* arkitektur, men framför allt är detta förslag fritt från nationella drag. Den historiska stildräkten rör sig inom den neutrala renässansfären.

Ser man *Obunden* i ett fortsatt perspektiv av Anderbergs teaterbyggnadsproduktion, kan man säga att förslaget utgör upptakten till en utveckling som konsekvent kom att hålla sig inom en internationell stil. Tessin- och Adelcrantz-formerna i operabyggnadens exteriör betecknar i själva verket ett avsteg från en i övrigt följdenlig utveckling.

Från *Obunden* till och med C-förslaget laborerade Anderberg fritt med neutrala renässansformer, ibland berikade med inslag som associerar till Venedig – staden vilken liksom Stockholm genomkorsas av vattenvägar. Övergången som följde, först till 1600-talsformer, därefter mot en sträng anpassning till Tessinborgen, förefaller därför knappast emana från Ander-



Oscarsteatern i nybyggnadsskedet 1907. DTM.

berg själv. Snarare var det konsortiet som här genom sin granskningsnämnd och byggnadskommitté genomdrev sina intentioner. Det är närmast Clason man vill se som impulsgivare till och understödjare av Tessin-valet.

Att Anderberg i egenskap av konsortiets arkitekt skulle hävda en egen personligt präglad individualitet var sannolikt aldrig någons mening; vare sig hans egen eller uppdragsgivarnas. Detta framgår ju också av kontraktskrivningen. Anderbergs självklara roll var att fungera som konsortiets redskap, vilket kunnigt och smidigt kunde anpassas till de önskemål som uppstod.

Endast vid ett tillfälle talar dokumenten om att Anderberg faktiskt, och med framgång, hävdade en egen mening. Det gällde frågan om operasalongens färgställning. Man kan förmoda att Anderberg ansåg som en given sak att den arkitektoniska form han valt att ge salongen, där framförallt den i Wien-operan lanserade takkonstruktionen gav rummet dess karaktär, skulle åtföljas av en färgställning som gick i rött och guld. Han lyckades också, synbarligen med välgrundade argument, här tala den konstnärliga juryn tillrätta. Den modernitet i färgsättningen juryn förespråkade skulle ha verkat påklistrad i samband med den valda och av samtliga berörda godkända salongsgestaltningen. Anderberg visar här prov på en klar stilkänsla.



Oscarsteaterns salong på 1920-talet, foto Almberg och Preinitz. DTM.

Anderbergs övriga produktion förblev internationellt orienterad i sitt stilval. Exteriört arbetade han fram till 1907 i en form som idag brukar betecknas som jugendbarock (förslag till Dramatisk teater 1901, teatern i Linköping 1903 och teatern i Kristianstad 1906) och därefter (Oscarsteatern 1907 och teatern i Norrköping 1908) i en rakare sk secessionsstil i Otto Wagners efterföljd med drag hämtade från kontinentala teaterbyggnader, bl a från den tyske arkitekten Martin Dülfer.⁴

Anderbergs internationella inställning framstår klart vid en jämförelse mellan Oscarsteatern från 1907 och Lilljekvists Dramatiska teater, som invigdes 1908.

I Oscarsteatern formulerade Anderberg en modernt funktionell salong; den var modern i den betydelsen att arkitekten här helt slopade en historiskt betingad rumsuppbbyggnad, för en form som uteslutande eller i första hand anpassats till ljudåtergivningens krav. Anderberg skriver själv i Teknisk tidskrift att han hade beslutat sig för att följa exemplet från ett par nyare tyska teatrar och göra

taket öfver salongen sluttande ned mot scenöppningen för att minska luftvolymen och ernå fördelaktigare reflexion af ljudvågorna ...⁵

Det stod honom nu också fritt att tillämpa vilken färgställning som helst; valet i Oscarsteatern föll på brons, vitt, grönt och terracotta.

I Dramatens salong liksom i vissa övriga av teaterns interiörer valde däremot Fredrik Lilljekvist att för sin formgestalt och sina arkitektoniska motiv söka inspiration i Gustaf III:s 1700-tal och, som det förefaller, närmare bestämt i Erik Palmstedts arkitektur. Det sätt på vilket det skedde var något nytt i teatersammanhang, men likväl helt i linje med en aktuell nationalromantisk stämning. Till 1700-talsdragen i salongen hör förutom den numera slopade färgställningen i vitt, blått och guld, sådana ornamentala motiv som festonger och kransar. Den förhållandevis rika användningen av kolonner har givetvis också med anknytningen till 1700-talet att göra.⁶ Taklösningen i den följdriktigt på nyklassicistiskt manér centralt anlagda salongen kan ses som en fri parafras över vissa av Palmstedts förslagsritningar till dramatisk teater, som han utförde på kungens uppdrag under 1780-talet.

Att tolka in nationellt historiserande drag i den originella exteriören är däremot vanskligt. Möjligen kan man se ett mönster för huvudsidans uppbbyggnad i Palmstedts Börshus. Likheten härvidlag framgår bäst vid en jämförelse mellan Lilljekvists år 1902 godkända förslagsritning och den av Palmstedts förslagsritningar till Börshuset som är daterad 1767. Den korrespon-



Åskådarrummet i Dramatiska teatern vid Nybroplan 1908. DTM.

dens som föreligger mellan Börssalens ornamentik och Dramatenbyggnadens kungliga foajé måste betraktas som mer än tillfällig.

En tydlig anspelning på 1700-talet och Palmstedt kan vi för övrigt finna i Gustav Cederströms stora målning "Gustaf III på Gripsholmsteaterns scen". Konsverket ingår i publikfoajens fasta inredning och intar där en mycket framträdande plats.

Genom anknytningen till nyklassicismen och Palmstedt är salongens centralanläggning en självklarhet. Samtidigt sammanfaller ju denna form med den som vid denna tid var den traditionella. Med tanke på den dramatiska nationalscenens höga syftning var detta förhållande sannolikt mycket lämpligt.

I Oscarsteatern var fallet det omvända. I en operetteater skall stämningen vara glättig – åtminstone inte högtravande. Samtidigt som Anderberg var modern i sitt formspråk var han också traditionell i så motto att han tillämpade en form som stod nära den man sedan länge utnyttjat i samband med offentliga förlustelser, nämligen assemblésalongens.

Stockholmsoperan utgör slutpunkten i vårt land på tillämpningen av den



Proscenium och ridå målad av Carl Grabow i Södra teatern efter Anderbergs ombyggnad 1899. SSM.

internationella historicismens och 1800-talets specifika teaterbyggnadstyp. Trots de tydliga ansatserna i exteriören och inredningens detaljer till ett nationellt stilval inordnar sig operabyggnaden i raden av europeiska teaterbyggnader som fortsätter traditionen från och bygger vidare på de landvinningar som gjorts av Semper, Garnier och van der Nüll och Siccardsburg.

Med utgångspunkt från dessa arkitekters verk nådde teaterbyggnaden under slutet av seklet som typ sin fulla mognad. Man hade nu skapat lokaler, som fungerade perfekt för teaterns skilda funktioner.

De sociala representationskraven tillgodosågs med praktfulla publika utrymmen, såsom monumentala trapphus, promenadfoyer, konversationssalonger och serveringsutrymmen. Tidens högt uppskruvade scentekniska krav – man nådde på scenens domän en slags fulländning i sitt slag – fick sina komplicerade specialutrymmen. Åskådarrummet hade sin givna form; värdigt i uttryck och med möjlighet till den sociala skiktning som ännu erfordrades. Man hade också lagt ner stor möda på att förbättra siktförhållandena för samtliga åskådarplatser, så långt som det var möjligt inom den ram som åskådarrummets centralanläggning – ett av typens främsta kännetecken – kunde erbjuda. Komfort och bekvämlighet var honnörsord och inom de områden där dessa ord har relevans hade man nått mycket långt.

Renässansen var den historiska dräkt som blev skolbildande genom Semper och Hovteatern i Dresden. Denna stils former förblev också den förhärskande. Redan hos Semper finns emellertid en antydning till en nationell koppling i samband med renässansmotivens tillämpning.

På 1860-talet finner man i den europeiska teaterbyggnadsarkitekturen klara belägg för att det egna landets variationer och utlöpare av renässansformerna har hög prioritet.

Senrenässansmotiv och rokokostil utökar formförrådet samtidigt som vissa nyklassicistiska drag tillämpas under hela 1800-talet.

På 1880-talet använder firman Fellner och Helmer ofta rokoko för salongerna i sin österrikiska produktion.⁷ I nationalromantisk anda återknyter man därmed till nationens kulturella storhetstid under Maria Theresia. Drag som från början varit nationellt betingade mister emellertid då de slår igenom internationellt sin forna associativa betydelse. När den i Wien-operan lanserade taklösningen tillämpas i Europas övriga länder – dock sällan inom franskspråkigt område – uppfattas den som allmän egendom och när rokokostilen på 1890-talet blir vanlig i teatersalongerna är det naturligtvis inte längre Maria Theresia som hyllas.

När Anderberg år 1899 applicerar rokokoornamentik i Södra teaterns salong är det dock inte någon önskan att återuppväcka det svenska 1700-talet



"Guldfoajen" med Carl Larssons målningar, ur: Operabyggnaden i Stockholm, festskrift 1898.

som ligger bakom, utan ett sätt att demonstrera att här i denna salong spelar man en galant repertoar; här hyllar man en lättare musa.

En sådan betydelse har givetvis inte rokokostilen i Henrik Bulls åskådarum i Nationalteatret i Oslo, som invigdes samma år som Södran fick sin nya inredning. Utslagsgivande för Bulls rokokoval torde istället den inom norsk-danskt kulturområde alltid levande Holberg-traditionen ha varit.

När man i *Handbuch der Architektur* år 1904, i den del som avhandlar teaterbyggnaden, kommer in på avsnittet "Anhaltpunkte für die Architectonische Gestaltung", slår Manfred Semper, som är verkets författare, fast att det inte går att ställa upp några allmänna regler eller föreskrifter i detta



Kaféet vid tredje raden i operabyggnaden under en mellanakt i maj 1981, fotograferat med anledning av kaféets förestående nedläggning. Foto Olof Wallgren. DTM.

hänseende. Den tillämpning man stannar inför, fortsätter han, kommer städse att förbli en angelägenhet för arkitektens studium, för hans känsla och fantasi. /Han passar på att tillfoga att en arkitekt knappast kan ställas inför en svårare uppgift än den att bygga en teater./ Eftersom teaterns ändamål och verksamhet inte *uteslutande* ligger inom det högsyftande och allvarliga området som har att göra med människans fostran och andliga lyftning, utan också har till uppgift att erbjuda nöje och förströelse, ja t o m tillfredsställa vårt behov av extravagans, så bör i en teaters gestalt, vid sidan av monumentaliteten och förnämitedeten också ymnigheten komma till uttryck. På samma sätt som man på scenen eftersträvar illusion genom att appellera till åskådarnas sinnen och fantasi, är det också riktigt att frihet råder vid tillämpningen av de arkitektoniska enskildheterna. Här i skiljer sig teaterbyggnaden, menar författaren, från övriga monumentalbyggnader avsedda för offentligt bruk.

Att ge ett entydigt svar på vilken eller vilka byggnadsstilar som är de rimligaste eller lämpligaste för en teater är en omöjlighet; valet måste bli avhängigt av teaterns storlek, av dess bestämmelse och syftning, av omgivningens karaktär eller av de befintliga byggnaderna i närheten och av konstnärens egenart.⁸ Överhuvud kan en mängd omständigheter av skilda slag spela in på stilvalet och Manfred Semper tillfogar sammanfattningsvis:

Angesichts der Fülle verschiedenen Stile, welche von der Antike bis zum modernsten Barockstil dem Architekten sich zur Auswahl und Anlehnung bieten, darf man, ähnlich wie einst Frau von Staël bezüglich schriftstellerischer Arbeiten sich ausliess: *Tout genre est permis sauf le genre ennuyeux*, wohl ruhig sagen, dass für ein Theater fast jeder moderne Stil am Platze ist, wenn mit Geschick und Verständnis angewandt, und jeder Stil ein Missgriff, wenn diese beiden Grundbedingungen fehlen.

Till sist kan det kanske vara på sin plats att fråga sig vilken påverkan operabyggnaden i det långa loppet kan ha haft på svensk arkitektur. Att påstå att Anderbergs opera är före sin tid vore givetvis fel; snarare är ju förhållandet det omvända. Det hindrar likväl inte att Anderberg i operan skapat en originell arkitektur. Ingen annan teaterbyggnad liknar heller Stockholmsoperan trots alla drag den har gemensamt med 1800-talsteatern som typ. Sin originalitet uppvisar den just i de former som samtiden i första hand kritiserade och som OA så träffande karikerat i sin teckning med de staplade cigarrlådorna, de rektangulära volymer som på ett så intressant sätt tycks förebåda 1920-talets klassicistiska "swedish grace".

Med fullbordandet av Axel Anderbergs operahus 1898 avslutades den framväxt- och blomstringstid för den europeiska specifika 1800-talsteater-ty-



Entréfasaden mot Gustaf Adolfs torg, ur: Operabyggnaden i Stockholm, festskrift 1898.

pen i Sverige som inleddes med Bror Carl Malmbergs teater i Göteborg 1859. Scenmaskineriet, belysningen, ventilationen och utrymningsvägarna hade bragts till allt större fulländning, medan de publika utrymmena och fasadernas formspråk nått en prakt och dominans som knappast kunde överträffas. Teaterbyggnaden som festivitetslokal för det emanciperade borgerskapet hade nått sin kulmen. I det följande utvecklingsskedet skulle helt andra teatertekniska och arkitektoniska problem komma att stå i centrum.

SIDAN 11

- 1 Fogelmarck betonar det franska inflytandet och framhåller Soufflots teater som operabyggnadens närmsta förebild. Även A J Roubo, *Traité de la construction des Théâtres et des machines théâtrales*, Paris 1777, anför som en av Adelcrantz' källor. Adelcrantz har dock, som Fogelmarck framhåller, vikit för den renläriga nyklassicismen. (Fogelmarck, Adelcrantz, arkitekt, 1958, s 200–212). Till de drag i Roubos teaterprojekt som Adelcrantz undvikit hör det centralt anlagda åskådarrummet.
- 2 Bollhuset uppfördes 1627. Sedan 1660-talet tjänstgjorde byggnaden som teater och 1699 byggdes den om för den av Tessin införskaffade franska truppen. Fransmännen svarade själva för ombyggnaden, enligt Beijer (Karl XII:s teater i Kungshuset, Nationalmusei årsbok 1922, s 17). 1732 genomfördes en grundlig reparation, jfr Flodmark, Bollhusen och Lejonkulan i Stockholm, s 37. Den reparation som föregick den nygrundade operans inflyttning påbörjades 1772 och leddes av Jean Erik Rehn. 1784 genomgick Bollhuset en större reparation under Palmstedts ledning, vilken tog flera år i anspråk. Åskådarrummet tycks ha genomgått en metamorfos; Palmstedt talar själv 1886 om ”örneringens totala förändring i couleur och smak” (Åke Setterwall, Erik Palmstedt, 1945, s 286).

SIDAN 12

- 3 Desprez' teaterinredningsförslag, om vilka han i sin *oeuvre* förteckning skriver; ”Huit differents Projets pour Théâtre Dramatique, que je n' ai point voulu communiquer à des personnes qui avoit eut l'intention de le gater tel qu'il est actuellement”, (citeras efter Wollin, Desprez en Suède, 1939, s 200) förvaras i DTM. De akvarellerade ritningarna är inbundna och volymen användes länge som rekvisita på Operan, men överfördes till DTM på 1920-talet genom Agne Beijers försorg.
- 4 Sundvalls inredningsritningar, tvär- och längdsektioner, finns i DTM. De har ingått i Nils Perssones samling. Arsenalsteaterns byggnadshistoria behandlas av Ulla Behr, *Dramatiska teatern i palatset* Makalös, St Eriks årsbok 1959.

SIDAN 14

- 5 Uttalandet förekommer i brev till A U Wertmüller, efter Behr, a a, s 71. I *Stockholmsposten* kun-

de man år 1973 läsa följande: ”Bollhussalongen har onekligen form av en balja, men likväl de större baljorna. Denna [Arsenalsteatern] är dock modellerad på de mindre mer hopklämde”, efter Behr, a a, s 80.

SIDAN 15

- 6 Jfr Stribolt, *Teaterbyggnader i Sverige 1850–1870*, 1972, bilaga s 128–149.

SIDAN 16

- 7 Fabricio Carini Mottas, ”Trattato sopra la struttura di theatri e scene” kom ut 1676. Teaterplanerna är tänkta för furstesalen och för hovbruk. Såsom karaktäristiskt för fransk tradition brukar anföras långsträcktheten, rader med öppna loger, stående parterr och förhöjd sittande skamfiteater. Till dessa drag torde även läggas de som kännetecknar Palais Royal efter den ombyggnad av Gasparo och Carlo Vigarani som föregick den nygrundade franska operans inflyttning 1674, nämligen åskådarrummets halvcirkelformade avslutning samt de mot scenöppningen divergerande långsidorna. Palais Royals ombyggnad, se Beijer, Vigarani et Berain à Palais Royal, *Revue d'histoire de Théâtre*, 1956 II–III, s 192. Jfr även Mullén, *The development of the playhouse*, 1970, s 53.

SIDAN 19

- 8 Lindebergs kamp mot monopolet hade pågått sedan 1825. Efter Arsenalsteaterns brand inlämnade han sitt första förslag till privatteater i Stockholm. Den farsartade högmålsprocessen inträffade 1834. 1836 hade Lindeberg nya teaterplaner; han ville då bygga teater med hotell för resande och hade för ändamålet inköpt en tomt vid Brunkebergstorg. Nordensvan, a a I, s 330. Se även S Torsslow, *Dramatenaktörernas republik*, 1975, s 21 och Kerstin Derkert, *Repertoaren på Mindre teatern under Edvard Stjernströms chefstid 1854–63*, 1979, s 22.
- 9 Kirsteinska huset vid dåvarande Klara Strandgata ägdes av bröderna Blom. Den ene var arkitekten och överstelöjtnanten Fredrik Blom, överintendent vid tiden för Nya teaterns tillkomst. I trädgården, som låg på andra sidan gatan åt Klara sjö till, bjöds på illumination och musik om sommarkvällarna förutom de musikaliska och dramatiska soaréer som gick av stapeln i den teater-

sal som byggnaden inrymde. Enligt Nordensvan fanns där sittande parkett med 94 platser, stående parterr på båda långsidorna utmed väggen och en grund läktare med ett hundratal platser. Salen hade endast *en* utgång och den var trång och krokig. Nordensvan, a a, s 331.

- 1 Nordensvan, a a bd II, s 1.

SIDAN 24

- 2 Nordensvan, a a, s 15.

SIDAN 26

- 1 Beträffande lysgasens revolutionerande betydelse hänvisas till Gösta M Bergmans forskning, bl a Regi och spelstil, 1946, s 42 och Gas Lighting in the Theatres, 1977, s 256. – Den i fortsättningen omtalade Odéon-teatern inrymdes i huset Regeringsgatan 28. Föreställningarna gavs av J W Selanders sällskap. En annan mera provisorisk teaterlokal under 1850-talet var konditor Wilhelm Davidsons Norra paviljong i Trädgårdsförningens park, nuvarande Drottninggatan 71.
- 2 Operans åskådarrum genomgick naturligt nog förändringar under sin mer än 100-åriga tillvaro. Ett avsevärt ingrepp betydde inrättandet av en femte rad, ett galleri som placerades ovanför den svängda takkornischen. Detta skedde 1815. Galleriplatserna kom sedermera i folkmun att benämnas liggande parkett.

SIDAN 29

- 3 J A Hawermans ritning i ÖLÄ:s arkiv är påtecknad av Fredrik Blom.
- 4 Architectonographie des théâtres de Paris består av två delar. Den första av Alexis Donnet kom ut 1835 (med graverade illustrationer separat av Orgiazzi) och behandlar teaterbyggnader uppförda efter monolets upphävande 1791. Den andra delen av Jacques-Auguste Kaufmann, som behandlar teatrar uppförda efter 1820, kom ut 1840.

SIDAN 31

- 5 Den fria översättningen lyder i original: C' est là que, pour la plus grande ressemblance, l'acteur devrait se tenir pour ne pas sortir du tableau dont il fait partie. Mais la profondeur de nos théâtres, les dispositions de nos salles, mille autres raisons, et surtout le besoin d'entendre, ont nécessité l'avance qu'on appelle *avant-scène*, et qui n'est qu'une prolongation licencieuse de la scène. Ainsi *avant-scène* n'est, dans nos théâtres,

ni le lieu de la scène, ni le tableau lui-même, comme chez les anciens, mais seulement un grand cadre propre à recevoir alternativement les tableaux variés que la scène peut offrir.

Il faut que ce cadre soit noble dans sa forme et simple dans ses ornements; car s'il était chargé d'or et de marbres de toutes couleurs, les décorations qui forment le fond du tableau, les acteurs qui en composent les personnages seraient écrasés par ces ornements et détruits par leur richesse.

Cependant, il est peu de parties dans nos théâtres modernes qui présentent plus de défauts, de ridicules et de contradictions que celle de l'avant-scène. Les défauts sont sans nombre. Comme cette partie ne se trouve motivée par aucun besoin essentiel de construction, et n'appartient ni au théâtre ni à la salle, elle devient presque toujours un hors-d'oeuvre dont l'ajustement n'a de rapport ni avec l'un, ni avec l'autre. Mais alors n'est-il pas contradictoire à l'effet même que doit produire ce cadre, d'y admettre aux deux côtés des loges dans toute la hauteur, de manière que l'acteur se trouve comme introduit dans la salle, et que l'illusion même de cet encadrement disparaisse pour le spectateur?

Kaufmann a a, s 340.

SIDAN 32

- 6 Peyres och Wallys teater började byggas 1782. Den skadades allvarligt vid en brand 1799 och låg därefter i ruiner under 8 år varefter den återuppfördes. Teatern skadades återigen vid en brand 1819. Jfr Peyre, Projets de reconstruction de la Salle de l'Odéon, 1819.
- 7 Man lät oftast scengolvet få en bågformad avslutning ut mot salongen. Även detta betraktades som en fördel eftersom man därigenom fick plats för fler lågor i rampbelysningen.
- 8 I en notis om entreprenad i *Vexjöbladet* 1849 meddelas att "Ritning och materialförslag finnes att tillgå hos herr Läns-architekten Anckarswärd, som äfven före auktionen lemnar upplysningar, samt mottager skriftliga anbud". Länsarkitekten Anckarswärd, som sannolikt också är den som författat ritningarna, torde vara identisk med Wilhelm Teodor Anckarswärd. Byggmästare var Jonas Malmberg.

SIDAN 33

- 9 Den senare av biljettförsäljningsplanerna är i själva verket en perspektivisk avbildning och ger

därför inte en entydig uppfattning om planlösningen. Egendomligt nog har scengolvet här framställt som om det sträckte sig fram mellan avantscenlogerna, en omständighet som emellertid inte bör tillmätas någon betydelse eftersom det förmodligen rör sig om en feltolkning av den längdsektion, som kan förmodas ha varit bildens förlaga.

SIDAN 36

- 1 Planen visar också att salongen då alltså hade kvar sina tre rader. I samband med återuppbyggnaden efter branden 1882 togs emellertid en av raderna bort. Sannolikt var det den översta raden som slopades, medan de övriga fick behålla sitt ursprungliga läge. I stället fick man nu plats med en större vind över salongen i och med att salongstaket sänktes, en förändring som säkert var av betydelse ur isoleringssynpunkt. Vad som talar för att den tredje raden från början verkligen var förlagd i nivå med det nuvarande vindsgolvet är det faktum att lika breda murade trappor leder hit upp som till de alltså befintliga första och andra raderna. Dessa trappor i sin tur är av sin stora bredd att döma inte de ursprungliga. Sannolikt har teaterns trappor byggts om i samband med reparationerna efter branden 1877. Från och med 1870-talet vinnlägger man sig nämligen om att åstadkomma rymliga kommunikationsvägar i offentliga lokaler, även om lagstadgade i detalj angivna byggnadsnormer härför ännu inte förelåg. Det torde emellertid vara uppenbart att arkitekter och myndigheter, genom att följa och övervaka tillämpningen av de allmänna rekommendationer som ges i 1874 års byggnadsstadga med åtföljande byggnadsordningar, kom att medverka till att teaterbyggnaderna försågs med större trapphus och fler utgångar.
- 2 Någon direkt förebild för Gripsholmsteatern föreligger inte. De likheter teatern har med Quarengis teater i Eremitaget i dess första ej utförda tillstånd eller med Gondoin's anatomiska

teater i Paris år 1771 har mer att göra med en gemensam utgångspunkt i stilhänseende än med påverkan. Veterligen har dock Gripsholmsteatern aldrig jämförts med E. L. Boullé och dennes förslag till Opera i Paris daterat 1781. Projektet har flera med Gripsholmsteatern överensstämmande formelement som inte helt kan förvisas såsom emanerande ur ett gemensamt formförråd. Man kan peka på sättet att bakom kolonnordningen placera in rader – i Gripsholmsteatern i form av fondloger –, vidare på utnyttjandet av kupolens kasetter som öppningar för bakomliggande åskådarplatser. Boullés grepp är för övrigt även skönjbara i de förslag till dramatisk teater som Palmstedt utarbetade 1790–91. I hans skeppsbrosförslag uppvisar tex detaljen med en åskådarrad placerad mellan kolonnställningens entablement – som får tjänstgöra som barriär – och kupoltrumman en fräppant överensstämmelse med Boullés operaförslag.

SIDAN 37

- 3 Dateringen efter Fogelmarck, a a, s 434.
- 4 Bland teoretiska skrifter av intresse kan nämnas E. Arnaldi, *Idea di un Teatro nelle principali sue parti simile a Teatri antichi* 1762, Milizia, *Del Teatro*, 1773, Rowbo le fils, a a, 1777. Jfr även Setterwall, a a, s 174.

SIDAN 39

- 5 Svensk stad, del II s 453.
- 6 *Aftonbladet* 19/9 1898 i samband med en artikel om den då färdigställda operan.

SIDAN 41

- 7 I Handbuch der Architektur, utgiven 1904 av Manfred Semper, framhåller denne att det är omöjligt att avgöra om fadern genom sina djupa och ingående studier av antikens och renässansens arkitektur direkt kommit fram till den utformning han gav Dresden-teatern eller om han inspirerats av klassicistiska arkitekturteoretiker, som på papperet presenterat lösningar som i viss mån påminner om Sempers. Manfred Semper framhåller i sammanhanget Mollers stadsteater i Mainz.
- 8 Den svenska översättningen, som benäget granskats av Willmar Sauter, lyder i original: Während er in der Behandlung der Grundformen und Massen mit Konsequenz den Grundsatz verfolgte, die äussere Erscheinung des Gebäudes durchaus von dessen nothwendiger

innerer Gliederung abhängig zu halten, und jede Maske oder Einschachtlung zu vermeiden, (weil dadurch wohl gewisse Unschönheiten der Erscheinung hätten umgangen werden können, jedoch nur auf Kosten des Charakterischen derselben, welches in seinen Augen ein nicht zu rechtfertigendes Opfer gewesen wäre), glaubte er die ihm gewiss sonst sehr heilige Strenge des Styls in den Einzelheiten überschreiten zu dürfen, weil sie bei der schon mehrfach angeregten Complication der Erfordernisse eines modernen Schauspielhauses kaum durchzuführen war und weil ein gewisses Spielen mit den Formen bei einem Gebäude, welches eine so chamäleontische Färbung hat, in welchem bald gelacht, bald geweint, aber immer gespielt wird, ihm um so mehr gerechtfertigt schien, als damit (bezeichnend für die Richtung unserer Bühnenkunst) an das Jahrhundert erinnert wird, in welchem die Grundsätze antiker Baukunst ziemlich freie und willkürliche Anwendung fanden, und durch Shakespeare und Andere auch das Schauspiel ein neues Leben erhielt, welches durch die grossen Dichter und Kunstrichter der letztern Zeit bei uns in zweiter Jugend erblühte.

- 9 I verket Das Königliche Hoftheater zu Dresden presenterar Semper också vissa reformidéer för scenen som går ut på att skådespelarna, för att vara fullt synliga för alla, skall agera på en förscen belägen inom åskådarrummet; ett sådant arrangemang vore också gynnsamt för ljudförhållandena. Förscenen skall utgöra förlängning och en fortsättning av den egentliga scenen där scenväxlingar kan äga rum. Semper tänker sig således en scenlösning som kombinerar bruket av vad man kan kalla en formalscen med den traditionella scenutformningen. Snarlika, sceniska reformidéer, som för övrigt kan föras tillbaka till 1760-talet, omfattades också av andra teaterverksamhet under 1800-talet, men endast i undantagsfall resulterade de i en praktisk tillämpning; den reformerade scen som Semper tänkt sig för Hovteatern i Dresden som alternativ till den traditionella kulissscenen utfördes t ex aldrig.

SIDAN 44

- 1 Dessa förslag och andra reformförslag behandlas av Biermann, Die Pläne zur Reform des Theaterbaues, 1928.
- 2 Också i Sempers senare uppförda teaterbyggnader återkommer den centralt anlagda salongen.

Om detta förhållande skall betraktas som en eftergift åt den förhärskande smakuppfattningen eller om utformningen verkligen överensstämde med Sempers övertygelse i dessa fall är en fråga som här måste lämnas obesvarad. Semper samarbetade för övrigt vid dessa senare tillfällen med andra arkitekter; den andra Hovteatern i Dresden, som år 1878 ersatte den första, var resultatet av samarbete med sonen Manfred Semper och Hofburgteatern i Wien, invigd 1888 flera år efter Sempers död, skapades i medverkan av C von Hasenauer.

SIDAN 45

- 3 Efter Weckström, Chiewitz teaterhus, 1966, s 31.
- 4 Malmbergs tidiga förslagsritningar finns i Göteborgs teaterhistoriska museum.

SIDAN 49

- 5 *Tidning för Theater och Musik*, 15 april 1859.
- 6 Ibidem.

SIDAN 51

- 7 *Aftonbladet*, 6 december 1859.
- 8 Den berömda Berlin-operan, uppförd 1740 efter ritningar av Knobelsdorf, byggdes om och förstörades 1843 efter en brand. C F Langhans d y, ansvarig för ombyggnaden, hade därvid moderniserat salongen som ursprungligen var av den italienska logeteatertypen. För att kunna ge det långsträckt rummet karaktär av centralrum lät arkitekten främre delen av åskådarrummet täckas av ett mycket långt proscenievalv. Ornamentiken på raderna liksom dess lambrequinfransar var av samma art som Ahlborns.

SIDAN 53

- 9 Götheborg framställt i taflor, 1859.

SIDAN 58

- 1 Till undantagen hör även det i viss mån anmärkningsvärda förhållandet att Helsingfors-teatern, så pass tidigt, försågs med rum för regissör. Utrymmet gavs emellertid samtidigt en alternativ användning.

SIDAN 59

- 2 Citeras efter Weckström, a a, s. 71.
- 3 Det förefaller som om Chiewitz' uppgift om att Malmberg också var maskinist vid Mindre teatern har undgått Weckström. Weckström om-

nämner Malmberg endast som urfabrikör från Stockholm.

- 4 Malmberg s:r (Nils) skulle Stjernström även använda sig av i Nya teatern på Blasieholmen. Malmberg åstadkom där så komplicerade lösningar att manövreringen blev mycket riskabel. Weckström framhåller om Malmbergs verksamhet i Helsingfors, a a, s 72 att hans lösningar var så invecklade och svårhanterliga att ingen kunde sköta dem. Dessvärre visade det sig när det kom till kritan att inte ens Malmberg själv kunde bemästra sina konstruktioner.
- 5 Ingenting tyder på att teatern i Norrköping eller Örebro i nybyggnadsskedet skulle ha varit försedda med gasljus. Något som talar emot möjligheten att teatern i Norrköping hade gasljus är det faktum att denna byggnad enligt brandsyneinstrument från år 1851 (Städernas allmänna brandstodsbolag, SSA) hade ett s k lamp-contoir, alltså ett förvaringsrum för lampor – rovolje eller motsvarande lösa fristående lampor – där dessa kunde ägnas erforderlig skötsel. Ett sådant rum bör ha varit överflödigt om gasljus hade funnits och när man i samband med teaterns invigning i *Norrköpings tidningar* den 7 december 1850 kan läsa att "... en präktig ljuskrona med nära 30 lågor spridde ett bländande sken" kan det knappast ha varit fråga om gaslågor. Varken Norrköping eller Örebro hade heller allmänt gasverk vid tiden för de respektive teaternas invigning.

SIDAN 60

- 6 Citeras efter *Tidning för Theater och Musik*, 30 mars 1859. Uppgiften om Stjernströms eventuella engagemang, utöver invigningen, kommer från samma artikel, som sannolikt skrivits av Frans Hedberg.
- 7 Uppgift i *Tidning för Theater och Musik*, 30 mars 1859. Det hade varit meningen att Emil Roberg skulle måla dekorationerna. Denne hann emellertid avlida.

SIDAN 61

- 8 Skildringen bygger på uppgifter hämtade ur en artikel i *Tidskrift för byggnadskonst och ingenjörsvetenskap* 1870, nr 3, Luftvexling i teatrar.
- 9 Uppgifterna som bl a bygger på räkenskaper i KTA är hämtade ur Ericstam, Administration och repertoire under H A Hamiltons chefstid vid Kgl teatern 1844–48, 1966.

SIDAN 62

- 1 Den kejserlige teaterbyggaren Albert Cavos, S:t Petersburg, som för övrigt granskade Chi-ewitz' ritningar, säger i sitt verk *Traité de la construction des théâtres*, 1847, s 79, att det är nödvändigt att mellan inner- och yttertak lämna ett stort utrymme för att därigenom undgå en för snabb övergång mellan kallt och varmt. Tilläggas kan att Cavos är medveten om panikrusningens faror och rekommenderar bredast möjliga trappor, utåtgående dörrar och direkt kommunikation mellan korridor och trapphus. Cavos framhåller vikten av brandmur mellan scen och salong (a a, s 39).

SIDAN 63

- 2 Framgår av Sempers graverade ritningar 1849. Graverade ritningar (Contant, Kaufmann/Orgiazzi) visar att vattenreservoarer fanns i Théâtre de la Renaissance, Salle Vendatour och Théâtre de la Gaité.
- 3 Efter Weckström, a a, s 104.

SIDAN 66

- 4 Rumsdisponeringen i byggnadens främre del framgår av beskrivning i brandsyneinstrument, Städernas allmänna brandstodsbolag, SSA.

SIDAN 67

- 5 Utbyggnaderna, som innehållit lokaliteter för scenens behov, bl a klädloger och avträden, kan knappast ha varit planerade från början. Av brandförsäkringar framgår dock att de i bägge fallen kommit till utförande samma år som huset i övrigt.

SIDAN 71

- 6 Götheborg framställt i taflor, 1859.

SIDAN 72

- 7 Sedan 1801 fanns även A de Broens teater på Djurgården; verksamheten där var uteslutande förlagd till sommarhalvåret.
- 8 Se Ehrenswärd, Kgl Humlegården, 1970.
- 9 Teckningen i UUB utgör förlaga till en oljemålning, nu i SSM.

SIDAN 73

- 1 Nordensvan, a a, s 120.
- 2 Ritningarna finns SSM.

SIDAN 75

- 3 Brauckman presenteras av Herbert Grevenius i: *Kring en gammal teatermålare*, 1940.

SIDAN 76

- 4 Brauckman, En gammal teatermålares minnen, manuskript i DTM.

SIDAN 77

- 5 Omtalas hos Dahlgren, a a, s 107.
- 6 Nordensvan, a a, s 107.

SIDAN 79

- 7 Nordensvan a a, s 107.
- 8 Byggnadsnämndens ritning 1847/85 BNA, SSA.
- 9 Vid sidan av de upplysningar som ritningarna ger bygger beskrivningen på uppgifter hämtade hos Bolin, Från Gamla Brunkeberget, 1944.

SIDAN 80

- 1 Omtalas av bl a Nordensvan a a, s 104.
- 2 Ur en årtalsgrupperad men i övrigt ej rubricerad äldre klippsamling i DTM.

SIDAN 81

- 3 Nordensvan a a, s 107.
- 4 Ur en årtalsgrupperad men i övrigt ej rubricerad äldre klippsamling i DTM. Citeras efter Nordensvan a a, s 165.

SIDAN 83

- 6 Bergman, Regi och spelstil, s 43.
- 7 Den specialutformade övervåningen där dioramaföreläsningarna ägde rum är allttjämt delvis bevarad. Villa Diorama är numera uteslutan- de bostadshus.
- 8 Byggnadsnämndens ritning 1843/128 BNA, SSA.

SIDAN 85

- 9 Byggnadsnämndens ritning 1856/168 BNA, SSA.

SIDAN 86

- 1 Ur en årtalsgrupperad men i övrigt ej rubricerad äldre klippsamling i DTM.
- 2 Nordensvan a a, s 167.
- 3 Byggnadsnämndens ritning 1857/253 BNA, SSA.
- 4 Efter att ha utdömts av brandsäkerhetsskäl 1904 öppnades teatern igen i oktober 1906. Ombyggnaden (arkitekt Anderberg) var grundlig; förutom utökade kommunikationer förstörades scenområdet och salongens enda rad gjordes djupare. Färgställningen i salongen gick nu i vitt och ljusgrönt. Elljus installerades.
- 5 Nordensvan, a a, s 406.

SIDAN 90

- 6 Huset står allttjämt kvar. Det har bl a inrymt biograf och är nu platsen för den ortodoxa judiska synagogan.
- 7 Byggnadsnämndens ritning 1820/48 BNA, SSA.
- 8 Byggnadsnämndens ritning 1899/60 BNA, SSA.

SIDAN 92

- 9 Publicerad 1899 i *Hvar 8 dag*, originalet i DTM.
- 1 Dvs den form som varit förhärskande i Sverige sedan 1700-talet men som förändras efter 1850.
- 2 Blackstadius förarbeten till plafondmålningarna finns i Nationalmuseum.

SIDAN 93

- 3 *Fäderneslandet* december 1859.

SIDAN 94

- 4 Ur en årtalsgrupperad men i övrigt ej rubricerad äldre klippsamling i DTM.
- 5 Byggnadsnämndens ritning 1883/271 BNA, SSA.

SIDAN 95

- 6 *Fäderneslandet*, december 1859. Även Roberg-eleven Ahlgrensson, då 21 år, målade sedermera ridåer. Ahlgrensson kan inte helt uteslutas såsom leverantör till Södrans ridå 1859.

SIDAN 96

- 7 Tidigast på 1800-talet förekommer rundbågiga fönster i bostadslägenheter i Stockholm. Tidigare kom rundbågiga öppningar till användning endast i bottenvåningen – alluderande galleri – dit butikslokaler förlades. Jfr Wessmans byggnad från 1861, s 155, där de rundbågiga fönstren en trappa upp motsvaras av konsertsal och andra utrymmen för offentligt bruk.

SIDAN 97

- 8 Se Brita Olsen, Lea Ahlborn, en svensk medaljkonstnär under 1800-talet, 1962.

SIDAN 98

- 9 Nordensvan a a, s 53.

SIDAN 99

- 1 Nordensvan, a a, s 116.

SIDAN 100

- 2 Blackstadius' skisser till plafonden finns i Nationalmuseum.

SIDAN 105

- 3 *Illustrerad tidning*, nr 12, 1860. Här skildras publikens mat- och spritvanor i samband med teaterbesök, huvudsakligen på operan.
- 4 Artikeln av Ernst Engborg i *Dagens Nyheter* 1945, klippsamling i DTM.

SIDAN 106

- 5 Byggnadsnämndens ritning 1871/371 BNA, SSA.

SIDAN 107

- 6 Cornelli, *Den svenska konstens historia*, del II s 15 och 34.

SIDAN 108

- 7 Efter Wessmans år 1861 daterade ritningar. Att Ahlborn verkligen aktivt deltagit vid utformandet av Mindre teaterns fasad framgår av Stjernströms bevarade räkenskaper. Enligt räkningar angående "Påbyggnaden af Mindre Theatern 1859" framgår att Åbom erhållit 900:– för uppgjorda ritningar till såväl "det yttre som det inre af Theaterhuset", att Ahlborn fått 8.766:– för "dekorerings af såväl det yttre Huset som ock Theatersalongen". I summan ingick även ersättning för material och arbetskostnad. I specifikation över stuckarbetena framgår att de fyra större karyatiderna vägde 160 kg styck och kostade tillhopa 640:–. Tillfogas kan att Blackstadius fick 1.000:– för de målade figurerna i salongstaket. För uppgiften om Stjernströms räkenskaper, i Musikmuseet, tackar jag Kerstin Derkert.

SIDAN 109

- 8 Fredriksson, Teaterminnen.
- 9 Enligt uppgift inlämnades förslag även av Axel Lindahl och Axel Anderberg.

SIDAN 111

- 1 Silvia Ludvigsen, En inventering av Fritz Ahlgrenssons dekorationer vid de Kungliga teaternarna under 1860-talet, 1963, s 1.

SIDAN 112

- 2 Nordensvan, a a, s 229.

SIDAN 113

- 3 Meddelas av Adolf August Scheele, Minnen från Djurgårdsteatern 1864–1881, 1882, s 36.

SIDAN 114

- 4 Teaterdirektören Isac Fredrik Smitt berättar i sina memoarer, Teatern förr och nu, om Uddevalla-teatern och om Bagge som var hans personliga vän. Smitt framhåller uttryckligen Bagge som den ansvarige för teaterns utformning. Det var för övrigt Smitts sällskap som invigde teatern. Enligt uppgift är det medlemmar ur denna skådespelartrupp som ses posera framför teaterhuset på det gamla fotografiet.

SIDAN 115

- 5 Väckkopior av Malmbergs planritningar finns i BNA, Kalmar. I Kalmar museum finns fotografier av vissa av Malmbergs ritningar från 1860. Originalen – sannolikt akvarellerade – som dessa fotografier återges synes emellertid vara förkorna.

SIDAN 116

- 6 *Kalmarposten*, 7 januari 1863.

SIDAN 117

- 7 Placeringen framgår av en bevarad biljettförsäljningsplan från 1860-talet. I teatersalongen ägde inte personer som var klädda i livré, bindmössa eller schalet tillträde till första raden. Insändare i *Kalmarposten* (17 januari 1863) visar dock att detta förbud ideligen överträdades.

SIDAN 118

- 8 Enligt Svenskt konstnärslexikon är plafondmålningen utförd av Elias Fagerström (1843–1912).
- 9 *Bohusläns tidning*, 25 juni 1862.

SIDAN 120

- 1 Pensionatsverksamhet bedrevs ännu efter sekelskiftet. Jfr Manne Bergwall, Från flydda tiders Kalmar, 1944.

SIDAN 121

- 2 Någon scenförlängning var exempelvis inte möjlig att åstadkomma i Kalmarteatern; i gengäld hade denna scen samma djup som Göteborgsteatern i sitt förlängda tillstånd.
- 3 P H Grundströms konstruktionsritningar förvaras i DTM.

SIDAN 122

- 4 Framhålls bla av Kristiansson, Till Uddevalla stads 450-årsjubileum, III, 1948 och av Georg Karlsson i *Bohusläningen*, 22 december 1962.

Smitt skriver att dekorationerna beställdes i Berlin, där de utfördes i enlighet med Bagges utkast. Smitt nämner emellertid inte uttryckligen Gropius som tillverkaren, men det är möjligt att det är något som han underförstår; kanske var Berlin och Gropius vid denna tid synonyma begrepp när det gällde scendekor. Att dekorationerna tillverkades i utlandet bekräftas av följande passus i *Bohusläns tidning* den 25 juni 1862: "Kulisserna äro wackra, dock tro vi att i Sverige de kunnat erhållas lika wackra till samma pris, men kanske med mera säkerhet för färgens kvarsittande ..."

SIDAN 125

- 5 Bl a av Smitt, a a.

SIDAN 126

- 6 Exakt tidpunkt för tillkomsten av trapphusutbyggnaderna kan inte anges. De tidigaste ombyggnadsritningar som påträffats är från 1939 (BNA, Uddevalla) och där är trapphusen redan på plats.
- 7 Uppgifterna huvudsakligen hämtade hos Dahlgren, Anteckningar om Stockholms Theatrar, 1866.

SIDAN 127

- 8 Ur en årtalsgrupperad men i övrigt ej daterad samling klipp ur *Dagligt Allehanda*, DTM.

SIDAN 128

- 9 Byggnaden omtalas som en gulmålad lada av Rydquist, Djurgården förr och nu, 1833, s 16. I *Dagligt Allehanda* kan man 1840 läsa följande: "Herr Torsslow och hans trupp, dessa dramatiska flyttfåglar, hwilka hvarje vår slå sig ned å Djurgården och der taga sitt näste i det der bekanta gulmålade brådskjulet, som i sanning ser ut som ett näste, hafva åfven detta år icke uteblifvit". Wahlberg citeras efter Gunnar Bolin, Nils Östman, Tor Hedberg, Djurgården förr och nu, Stockholm 1925.

SIDAN 131

- 1 Svårigheterna bestod bl a i att ett konkurrerande bolag dykt upp som ville bygga en ny Djurgårdsteater på Alkärret vid Djurgårdsstaden på mark som låg inom Stockholms stads jurisdiktion. Teatern som skulle byggas i sten var ämnad för åretrunt bruk. Ritningar hade upprättats av J F Åbom. De hade godkänts av stadens Handels-

och ekonomikollegium den 13 mars 1867. Projektet strandade dock. På grund av den sum-piga marken skulle grundläggningsarbetet kostat mer än hela huset, se Scheele a a, s 34. Jfr även *Ny illustrerad tidning* 1866.

SIDAN 132

- 2 Den enda originalteckning 18 Törnquist som påträffats förvaras i SSM.
- 3 J E Thomas' medverkan som ansvarig byggmästare vid återuppbyggnaden bekräftas av räkenskaper i Djurgårdsteaterns bevarade arkiv, DTM.

SIDAN 134

- 4 Pierre Deland spelade Orfeus i underjorden den 13 september 1860 på gamla Djurgårdsteatern med stor framgång. Därmed introducerades Offenbach för svensk publik. Orfeus var den första i raden av Offenbachs parodiska operetter med lascivt innehåll. I vissa kretsar och i vissa sammanhang befanns genren anstötlig.

SIDAN 137

- 5 I den andra versionen upptogs utrymmet här dock av en boställslägenhet för schweitzaren, dvs Scheele själv.

SIDAN 139

- 6 1867 års färgsättning framgår av J E Thomas' akvarellerade perspektivskiss.
- 7 Framgår av elinstallationsritningar daterade detta år, SSM.
- 8 Omtalas av Scheele, a a, och bekräftas av handlingar i Djurgårdsteaterns arkiv, DTM.

SIDAN 143

- 9 På bilden syns drivhjul och remmar till två lokomobiler som utställningsåret fick plats i den hammerska lokalen. Placeringen framgår även av en bevarad ritning i BNA (1866/413). Enligt Handels- och ekonomikollegiets protokoll den 19 maj 1866 anhåller förvaltningsutskottet för Allmänna industriutställningen i Stockholm, som träffat överenskommelse med Hammer, om att i hans hus få sätta upp två lokomobiler "afsedda att lemna erforderlig drifkraft till åtskilliga inom expositionens hufvudbyggnad utställda maskiner". Kollegiet biföll ansökan under förutsättning att de över yttertaget anbragta hjulen för utväxling skulle anordnas så att det inte förorsakade buller eller vanprydnad. Hästar fick inte skrämmas och de över gatan löpande maskin-

remmarna fick inte hindra trafiken. (Handels- och ekonomikollegiets protokoll, SSA.)

- 1 Byggnadsarbetets förlopp framgår av protokoll i Handels- och ekonomikollegiets arkiv; 1865, 1866, SSA.

SIDAN 145

- 2 Bl a i *Aftonbladet* 14 oktober 1867.

SIDAN 146

- 3 Efter Nordensvan, a a, s 264.

SIDAN 148

- 4 Ritningssamlingen 238:3, BNR 236/1866, SSA.

SIDAN 149

- 5 Uppmättningsritningarna i SSM ger också vid handen att antalet åskådarpplatser utökats med ett hundratal sedan 1860-talet.

SIDAN 152

- 6 Den fryntliga madamen bar med sig även "ett kolossalt blårutigt bomullsparaply". Hon var iförd vitt förkläde och hade en "vändig svart si-denschalett med långa fransar" på huvudet. Brauckman, a a.

SIDAN 153

- 7 Efter Warberg, som också omtalar att lan-ternen anbringats över parketten för att ingen an-nan belysning än dagsljuset skulle behövas under repetitionerna.
Vid viss väderlek uppstod kondens med dropp på publiken som följd. Då Hammerska ladan även hade rättproblem föranledde detta en tid-nig att skriva att "den som ämnar sig på Mindre teatern, bör medtaga paraply och katt".
Warberg meddelar även att "en del af spillrorna af teatern efter rivningen fördes till Hammers Furusund".
August Warberg, *Femtio år vid Theatern*, 1912, s 126 och 131.
- 8 Non ibidem.

SIDAN 154

- 9 Verksamheten i Berns framgår av notiser och an-nonser i dagpressen, här efter sammanställning i manuskript i DTM.
- 1 Tidner, *Palats och kåkar*, 1920, s 92.

SIDAN 156

- 2 Jfr Heinrich Habel, *Das Odeon in München und*

die Frühzeit des Öffentlichen Konzertsalsbaus, 1967. Habel redogör här för konsertsalens genes vilken överensstämmer med assemblésalongens-/festivitetsalens.

- 3 Inlaga till Riksmarskalksämberet den 4 februari 1847. Riksmarskalksämberets arkiv.
- 4 Åskådaraantalet framgår bl a av brandförsäkrings-handlingarna i Brandförsäkringsverket. – Även den senare davidsonska Cirkus-byggnaden an-vändes tidvis för teaterföreställningar, t ex 1895–97 då Albert Ranft under namnet Arena-teatern där gav operetter.

SIDAN 157

- 5 Brandförsäkringsverket; den utökade brandför-säkringen är antagen den 28 februari 1849, nr 19, 464.

SIDAN 158

- 6 Alf Danielsson, *Cirkus, Studiekamraten* 1966.
- 7 Non ibidem.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.

SIDAN 162

- 1 Byggnadsaktiebolagets verksamhet skildras av Gösta Selling, *Byggnadsbolag i brytningstid*, 1975 (Studier och handlingar rörande Stock-holms historia IV).
- 2 Brev till Björnson 24 maj 1873. Edvard och Louise Stjernströms brev citeras efter: Björn-stjerne Björnsons brevveksling med svenske 1858–1878. Oslo 1960.
- 3 Förutom av Nordensvan beskrivs denna remar-kabla affär av Richardson, a a, s 15. Den behand-las även av Stig Torsslow, a a, s 44. Enligt Der-kert, a a, s 50, hade köpet 1863 gjorts upp på falska premisser. Kgl teaterdirektionen hade ald-rig tänkt ge Stjernström den instruktörsbefatt-nig vid den nya kgl scenen som varit på tal. Stjernström genomskådade inte de finter han ut-sattes för utan trodde på muntliga löften. Han tycks helt ha förbisett den fiendskap som fanns emot honom.

SIDAN 164

- 4 Ludvig Broomé, som blev Byggnadsföreningens verkställande direktör den 1 juni 1874, skriver i sina dagboksanteckningar att Stjernström för-mått föreningen att uppföra byggnaden, "som ej blev vidare lysande såsom affärer". Efter Selling, a a, s 215.

SIDAN 165

- 5 Handels- och ekonomikollegiets protokoll för den 30 augusti, 6 oktober, 14 oktober, 28 oktober 1873, SA.

SIDAN 167

- 6 1891 års ombyggnadsritningar i BNA, SSA. Sektionsritningen uppvisar ingen markering för nya murar. Ombyggnaden gällde framförallt tillskapandet av en passage från scensidan in i det grannhus som låg framför teaterns bakre gavel. Inredningen i salongen förändrades något; orkesterdiket gjordes djupare och åskådarloger för de kungliga och för hovet inrättades.
- 7 Sannolikt är det med Jacobsson som Stjernström fått utkämpa duster. Jacobsson var förmodligen övertygad om att hans val av scenöppningsform – med valv – hade akustiska fördelar. I sina förslagsritningar till teater i Gävle 1876 (Arkitekturmuseet, Stockholm) upprepar Jacobsson valvformen. Beträffande scenhusets yttre gestaltning förefaller det av ritningarna att döma som om Jacobsson snarare var angelägen om att tona ner höjden än att betona den, möjligen av hänsyn till omgivande bebyggelse.

SIDAN 168

- 8 Ornamentikens art framgår av xylografien i *Ny illustrerad tidning*.

SIDAN 169

- 9 I *Söndagsnisse* den 24 januari 1875 omtalas efter invigningen att "Stjernströms unga damer" höll till här uppe.

SIDAN 173

- 1 Den förhärskande färgkombinationen rött, vitt och guld accentuerades således ej i Stjernströms teater. Enligt uppgift i *Aftonbladet* var omfattningsväggarna mörkröda. Det eljest vanliga röda textila inslaget i form av stolklädsel och klädda barriärvulster förekom sannolikt inte.

SIDAN 174

- 2 Kgl Stora teaterns biljettpriser meddelas i allmänhet för varje år i Stockholms adresskalender. Uttrycket "liggande parkett" förmedlas bl a av Nordensvan i Stockholms teatrar, 1889.
- 3 Rumsdekorationer utgjordes allmänt av "skärmrum" eller sk täckta rum. De framställdes således inte längre med sidokulissernas hjälp utan målades – perspektiviskt – på en sidovägg eller

skärm. Rumstaket framställdes på motsvarande sätt och mera sällan medelst hängande tak eller soufitter. Genombrutna fonder i kombination med bakfond och lösa sättstycken tillämpades allmänt, t ex i landskapsdekorationer.

SIDAN 184

- 4 Takornamentikens detaljer framgår av fotografi.
- 5 Nordensvan, a a, s 342. Teaterns försäljning 1880 föregicks av flera turer och spekulationer, se Richardson, a a, s 17.

SIDAN 186

- 6 Anderbergs ombyggnadsritningar 1898 finns i BNA, SSA.
Nordensvan meddelar att teatern vid detta tillfälle även erhöill ny ridå, a a, s 446. Att Svenska teaterns ridå 1924 var rödmålad av gängse 1800-tals-typ – föreställande sammet med guldapplikationer – har muntligen meddelats författaren av Georg Funkquist, engagerad vid Svenska teatern säsongen 1924–25.
- 7 Bl a i *Aftonbladet* den 30 juni 1925.
- 8 Non ibidem.
- 9 Ibidem.

SIDAN 187

- 1 Detta framgår bl a av verkets förord.

SIDAN 190

- 2 *Aftonbladet* 19 september 1898.

SIDAN 191

- 3 Data om Paris-operan och om de pristävlingar som föregick byggnades uppförande är hämtade ur Monica Steinhausers monografi, *Die Architektur der Pariser Oper*, 1969.
- 4 Den citerade beskrivningen i *Allgemeine Bauzeitung* 1869, återges i *Das KK Hof-Opernhaus i Wien*, 1885.
- 5 I Antonio Bibienas *Teatro Comunale i Bologna*, uppförd 1756, tillämpades en taklösning som, om än ofullgånget, påminner om Wien-operans och således kan ha tjänat som förebild.

SIDAN 194

- 6 Steinhauser, a a, s 42.
- 7 Citeras efter Steinhauser, a a, s 84.

SIDAN 196

- 8 Jacobsson var bl a så sent som 1873 i Wien som utställningsarkitekt.

SIDAN 198

- 9 Garnier framhåller, bl a i Le Théâtre 1871, att åskådarrummets hållning skall vara värdig och nobel och utsmyckningen återhållsam för att ej konkurrera med det sceniska verket. Prakt och överdåd kan istället utvecklas i publikens foajé-utrymmen.

SIDAN 199

- 1 Brev till Garnier 19 augusti 1871. Den fritt översatta passusen lyder i original:

Quel dommage, que tout ce savoir artistique, ce gout développé et mur, cette expérience acquise par des études serrées du beau sous les formes variées des hautes civilisations d' autrefois mis à la liberté d' esprit de nos jours qui se sent le droit de s' approprier le beau, sans peur vis à vis l' emploi des variations, qui nous offrent les styles antiques avec leurs rejets; que toute cette surabondance de motifs, de genie et de sans gêné quand il s'agit de jouer avec ce que nous autres pauvres gens appellons des difficultés, cette surabondance qui est justement l' expression la plus forte et éloquante des bienfait de la paix, le fruit luisant et savoureux de l' arbre de la civilisation d' un grand peuple, quel dommage, dis je que tout cela vient d' être . . .

Korrespondensen mellan Scholander och Garnier finns i KB liksom även Scholanders resedagbok.

SIDAN 200

- 2 Bo Grandien, Drömmen om renässansen, 1979 s 438.

SIDAN 201

- 3 Uppgifter efter *Ny illustrerad tidning*, 1875.

SIDAN 206

- 4 Nordensvan, a a, s 335.

SIDAN 207

- 5 Jörn Svensson, Jordbruk och depression, Lund 1965, citeras här efter Richardsson, a a, s 140.
- 6 Oppositionen mot varietéteatergenren och dess skadliga inflytande framförallt på ungdomen tog sig många uttryck och nådde sin kulmen före varietéförbudet. Varietésituationen beskrivs bl a av Frans Hedberg (under pseudonymen En teatervän) i pampfletten Teater eller varieté, 1893: "Och på det sättet har det gått därhän att vi nu i hufvudstaden Stockholm hafva fem särskilda sto-

ra varietéer i gång – det vill säga, de äro lika många som teatrar, och lägger man nu till dem de teatrar som då och då göra en liten tripp in på varietéernas område, så äro de afgjort i majoriteten på de offentliga nöjenas område. Och hur tolerant man än må vara för dem, så kan detta dock icke vara särdeles hälsosamt. Och den största faran ligger däruti, att det egentligen är *ungdomen* som de draga till sig, ungdomen som vill roa sig, och som nu uppfostras vid slagdängor, serverade af halflädda sångerskor under lättfärdiga åtbörder hvilka sedan af habituerna återgifvas inom familjekretsarna, där man imiterar både kostymerna och sångsättet, medan man lär sig visorna utantill och sprider dem allt mer och mer, så att de gnolas af smålickorna eller hvisslas af pojkar när de gå till skolan eller äro ute för att leka." Jfr även Martin Tegen, Musiklivet i Stockholm 1890–1910, 1955 s 135.

I Vigtiga teaterfrågor för dagen 1888, s 15, ondgör sig Ludvig Josephson över den lätthet med vilken nya förlustelokaler av skilda slag etableras: "Väck en väl motiverad motion vid riksdagen om begränsandet af rättigheten att bygga teatrar eller drifva teaterverksamhet eller att upprätta s k varietéer, konsertsalonger och cirkusbyggnader. Annars skola i dessa byggnadslustna tider sådana etablissemang uppstå som ogräs rundt omkring oss och fortfarande narra talangelösa och lättjefulla ynglingar och jungfrur till teatrar och sångtribuner i stället för att de kunde bli nyttigare samhällsmedlemmar.

Det var ju för ett år sedan verkligen fråga om att bygga en ny större teater under en obetydlig skådespelares auspicier, ritningarne godkändes af kgl majestät. Knappt en enda af våra nuvarande teatrar bar sig då, och ändå var företaget att bygga en ny nära att gå igenom. För några månader sedan ville en annan teatermakare etablera en ny liten scen i en just färdig ordenssal. Ha vi icke nyligen med myndigheternas tillstånd sett den s k Vasa-teatern inom ett område der senaste byggnadsordningen tydligen borde ha förbjudits dess förläggande? Var den kanske af behovet påkallad? – Behöfde Stockholm ytterligare denna teater? Ingalunda! Och till sist få vi nu höra talas om en liten ny teater på Kungsholmen. Det är ju rättvist. Hvar stadsdel sitt konsttempel! Och för att öka på villervallan och ruinera statens och öfriga teatrar, äro nu icke mindre än tvenne nya cirkusbyggnader på förslag. Ritningarne äro färdiga och vänta bara på vederbörandes afgörande.

För teatrarne i smärre hufvudstäder finnes ej farligare konkurrens än den sk "häst-operan". I ridhuset å Greftevegatan är ju redan en i full fart. Och icke nog härmed. Man har nyligen öppnat en ny stor Varité-teater för vintersäsongen på Mosebacke, till förfång för Södra teatern*, och öppnar snart ett nytt dylikt praktfullt etablissement, troligen under namn af konsertsalong, å fd Enkehusets tomt vid Kungsträdgården. Detta blir företrädesvis en konkurrent till Berns salonger och midt i stadens brännpunkt. I andra hufvudstäder förlägger man dylika anstalter helst till förstäderna. Kanske att det nya etablissementet till en början kommer att förfäktas goda musikaliska tendenser – men huru länge?

* Detta etablissement har man komiskt nog kallat "Folies Bergère" efter ett liknande eftersökt tveydigt ställe i Paris. Hur kan man vänta att detta främmande namn skall förstås af Stockholmspopulacen? Det franska etablissementet har fått sitt namn efter det quarter i hvilket det ligger bredvid rue Bergère, der man också har cité Bergère osv. Hvad finns det för analogt mellan Paris- och Stockholms-etablissementen? Placeradt här på Mosebacke kunde det ju heta "Moses frestelser" eller fått någon annan lokal benämning."

- 7 1800-talets repertoar är ännu ofullständigt utforskad och någon samlad översikt existerar inte vid sidan av Nordensvans arbete som dock icke befattar sig med det totala utbudet genrer. Om bredden i 1880-talets repertoarutbud får man en uppfattning i Josephsons: Viktiga teaterfrågor för dagen, 1888. Jfr även Stig Torsslow, a, som analyserar Dramatiska teaterns repertoar under associationstiden 1888–1897.

SIDAN 211

- 8 Biografen i Blanch betecknas som "den största och modernaste i landet", Waldekrantz, Levande bilder, de första biograferna, 1955, s 39.

SIDAN 213

- 9 *Ny illustrerad tidning* meddelar 1890: "När C C Lundberg den 6 februari 1888 för allmänheten öppnade den ståtliga i praktfull morisk stil byggda Sveasalen, såsom bekant utförd efter ritningar af den skicklige arkitekten Ludvig Peterson (efter motiv från Alhambra och Alcazar), riktades hufvudstaden med en ny konsertsal, där Hr Andreas Hallén till en början svängde takt-

pinnen. Tyvärr höll fortsättningen icke hvad början tycktes lofva, och sedan företaget länge gått med stor förlust, blef hr Lundberg utledsen på hela historien och slog igen portarna // och satte sig att drömma om bättre tider. För hans syn hägrade en lycklig period, då den förut tomma salongen skulle vara fylld hvarenda kväll af en högst intresserad publik, som med punschglaset i hand och cigarren i mun skulle rikta sina blickar mot en scen, där damer i korta kjolar och mundtra clowner skulle locka fram skrattsalvor från den fordom så tysta och högtidliga publiken – Och den tiden kom ..."

1892 inreddes i gamla Enkehuset ett slags annex-variété till Sveasalen; 1894 ombyggdes denna till en verklig teater, Sveateatern. Fram till lokalens brand 1899 spelades här huvudsakligen operetter, men det var också här som den kända Théâtre de l' Oeuvre gästspelade vid sitt Stockholmsbesök.

- 1 Nordensvan, Svensk konst och svenska konstnärer, 1925, s 492.
- 2 Lundbergska husets arkitekt är Fredrik Reinhold Ekberg, F Bedoire, Högskolans och universitetets bebyggelsemiljö, 1978, s 128.

SIDAN 224

- 3 Takdekorationen avlägsnades 1956 av husägaren. Enligt uppgift hade inträngande fukt skadat gipsen så allvarligt att fara för ras förelåg. En restaurering torde ha varit möjlig men ansågs förmodligen alltför kostsam.

SIDAN 227

- 4 Enstaka affischer är kända; någon systematisk genomgång av pressnotiser och annonser har dock aldrig företagits. 1971 väcktes motion av Per Helin i stadsfullmäktige angående restaurering av den kulturhistoriskt intressanta gårdsfastigheten vilken därefter i kommunens regi skulle användas som samlings- och fritidslokal. Motionären och Stockholms stadsmuseum framhöll byggnadens kulturhistoriska värde också genom dess anknytning till "stadsdelens nybyggartid, då folkrorelsepionjärer kämpade mot sprit, nöd och obildning i detta Stockholms vilda västern". Stockholms kommunfullmäktige. Motioner 1971, nr 14.

SIDAN 229

- 5 Projektets ritningar ingick i sin helhet i KTA till

1959 då de splittrades på två institutioner. Planer och sektioner förvaras alltså i KTA, medan fasadritningarna detta år av Kgl teatern överlämnades till SSM.

SIDAN 236

- 6 Här kan påpekas att dessa korgliknande utskjutande loger i Det Kongelige teater upprepar formerna från den äldre teaterbyggnaden (Eigtved-/Harsdorff). Även övriga detaljer i den äldre byggnadens prosce-niegestaltning, vid sidan av inskriptionen *Ei blot til lyst*, går igen i Dahlerups och Petersens nybyggnad. Jfr Elin Rask, Trolden med de tre hoveder, Det Kongelige Teater siden 1870, 1980, s 44. Rask kommenterar dock icke närmare detta för tidens nationellt inriktade arkitekturkonception typiska drag.

SIDAN 239

- 7 Bl a av Nordensvan, a a, s 335, Richardson, a a, kapitlet Hovteatern blir stadsteater, s 157, jfr även kommentaren i af Edholms memoarer för spelåret 1880–81, s 162 (Ur förste hovmarskal-kens dagbok. Mot seklets slut, 1948).
- 8 Han efterträdde redan 1881 Scholander som intendent i ÖIA samt blev efter von Dardels avgång 1882 överintendent och chef för ämbetsverket.

SIDAN 240

- 9 Betänkande rörande Kungliga Teaterns framtida verksamhet, den 11 januari 1883, undertecknat Henric Westin, utgående skrivelser, KTA, se även prop 1883:49.

SIDAN 243

- 1 Av handlingar i KTA framgår att de publika toaletterna drevs på entreprenad. De utnyttjades sannolikt även av icke teaterbesökande och nåddes av allt att döma direkt utifrån. Avträden torde ha funnits på flera platser inom fastigheten; man klagat över dålig lukt som sprider sig framförallt i den sk badkarsgården.

SIDAN 244

- 2 Sköna Helena hade redan spelats på Kgl Dramatiska teatern 1865 under von Stedingks direktion. Indignation över Offenbach på en kunglig scen växte emellertid till skandal 1867 när af Edholm där lät uppföra Riddar Blåskägg. Edholm återinförde för övrigt samma år operamaskeraderna i Stora teatern, vilka legat nere sedan 1840-talet. I

samband med denna Edholms nya giv talade man om ”att de fosterländska sånggudinnornas tempel skändades genom muffbaler”, Nordensvan, aa, s 245.

SIDAN 245

- 3 Temptander inför statsrådet 1 maj 1883, prop 1883:49.

SIDAN 247

- 4 Contoboken finns i KB liksom även Zetervalls minnesanteckningar. För upplysningen om dessa dokumentens existens tackar jag Anders Åman.

SIDAN 248

- 5 Riksbyggnadskommitténs protokoll. Kommittén ang nytt riksdagshus och ny riksbank, handl 1884, RA.
- 6 Av ombyggnadsprojektets ritningar finns planerna i KTA (DTM) medan fasadritningar och längdsektion överlämnats till SSM. Av riksbyggnadskommitténs protokoll den 24 november 83 framgår att C Fredrik Ekholm skulle ersättas för renritning av Zetervalls förslag, 9 blad. Tidigare, nämligen den 18 april, hade nämnde Ekholm lämnat in räkning för utförandet av kalkeringar och beskrivning till teatern i Frankfurt (Lucae 1880), Leipzig (Langhans 1864), Dresden (G Semper och M Semper 1878) och Köpenhamn (Dahlerup och Petersen 1871–74).

SIDAN 250

- 7 8 oktober 1884, utgående skrivelser, KTA.

SIDAN 252

- 8 Ibidem.

SIDAN 257

- 9 Helgo Zetervall, Mina minnesanteckningar, 1903, handskrift i KB.

SIDAN 262

- 1 De i operahuset under perioden vidtagna åtgärderna beskrivs i årliga tjänstememorial i ÖIA:s arkiv, RA. Brandmyndighetens – Överståthållarämbetets – föreskrifter och påbud, se inkommande skrivelser, KTA. Handlingar rörande åtgärder för undvikande av olyckor vid eldsvåda, 1882, Teaterbyggnadskon-soriets arkiv, KTA.

- 2 Stockholms stads meddelanden 1884, se även prop 1884:1, VII.
- 3 Tjänstememorial 13 december 1886, ÖIA:s arkiv, RA.

SIDAN 268

- 4 ÖIA:s arkiv, registraturen (utgående skrivelser) 1888, RA.

SIDAN 269

- 5 Endast Anderbergs tävlingsritningar – båda förslagen – finns i RA, (Departementsakter till finansdep handl 1888 17/4 nr 1). Författare till tredje priset Salus publica suprema lex var Rudolf Enblom och E J Lallerstedt. Förutom Åt ädel konst inköptes Gustaf Wickmans och Eugen Thornburns förslag, likaså A E Melanders och F J Ulrichs samt C A Östermans. Tävlingen relateras i *Teknisk tidskrift*, nr 2 och 3 1888 samt i *Ny illustrerad tidning*, nr 10 1888.

SIDAN 275

- 6 Tjänstememorial i februari 1887, ÖIA:s arkiv, RA.

SIDAN 276

- 7 Den ena planen finns i KTA (DTM), den andra i SSM.

SIDAN 278

- 8 Kontraktskrivningen och övriga transaktioner beskrivs kortfattat i Festskriften, 1898, mer utförligt av Claes Lundin i översiktsverket Stockholm, skildrad med anledning av Allmänna konst och industriutställningen 1897, s 284. Se även Stadgar för Teaterbyggnadskonsortiet och handlingar angående obligationslån, Konsortiets arkiv, KTA.
- 9 Framgår av styrelseprotokoll, Konsortiets arkiv, KTA.

SIDAN 280

- 1 KTA.
- 2 Jacobssons skrivelse har ej påträffats.

SIDAN 284

- 3 Dagbok vid operabyggnaden, uppgifter omfattande beslut, arbetets fortskridande etc, 1889–1897, Konsortiets arkiv, KTA.
- 4 DTM.

SIDAN 285

- 5 Uttrycket ”modern barock” påträffas i samtida

beskrivningar. Nordensvan skriver emellertid 1898 om operasalongen att Anderberg åstadkommit ”en modern teatersalong och ej en teater i barockstil”, jfr det idag använda uttrycket ”teaterbarock”, bl a av Andersson, Bedoire, Stockholms byggnader, 1973, s 73.

SIDAN 288

- 6 Anders Åman, Helgo Zettervall 1831–1907, Arkitekturmuseets katalog, 1966.
- 7 Möjligen att betrakta som en kuriositet är den franska lilja som Anderberg låtit ingå i rubriken OBUNDEN och som pryder perspektivskissen. Detta rosetliknande emblem påminner om de utsirade ”bomärken” som Violet le Duc märkte eller signerade sina ritningar med.

SIDAN 294

- 8 Inkomna handlingar, 1889, Konsortiets arkiv, KTA.
- 9 Arsenalsteaterns lutning förefaller att ha varit förhållandevis kraftig. Detta kan ha bidragit till vana vid en mer markerad lutning i Stockholm.

SIDAN 301

- 1 I ett svenskt sammanhang kan t ex nämnas Zettervall och dennes samarbete med A E Melander respektive A Kumlien, vilka svarade för den inre organisationen i Fersenska terrassen och Palmeska huset, samt med E Langlet, som svarade för arbetsledning och tekniska lösningar vid restaureringen av Uppsala domkyrka.
- 2 I själva verket är det två skisser; variant a tergo, DTM.

SIDAN 303

- 3 Förloppet kan följas i föredragningslistor och styrelseprotokoll samt i Buschs dagbok. Av byggnadskommitténs handlingar är endast föredragningslistorna bevarade. Konsortiets arkiv, KTA.

SIDAN 307

- 4 Buschs memorial är daterat 6 september 1890. Inkomna handl, Konsortiets arkiv, KTA.

SIDAN 314

- 5 Beslut om visningen togs i mars 1891. Styrelseprotokoll, Konsortiets arkiv, KTA.

SIDAN 316

- 6 Huvudtrappan och vestibulen ansluter däremot i

övrigt nära till Wien-operans. Perspektivritningen 1891 finns i I-byrån, Byggnadsstyrelsen.

SIDAN 317

- 7 Kontrakt med arkitekter, kontrollanter m fl tjänstemän 1889–1891, Konsortiets arkiv, KTA.

SIDAN 318

- 8 Förutom ombyggnadsritningar i BNA, SSA, finns inredningsritning till hovloge i I-byrån, Byggnadsstyrelsen.

SIDAN 326

- 9 Byggnadsarbetet och dess komplikationer kan följas mycket nära med hjälp av den dokumentation som Konsortiets arkiv, KTA, erbjuder. Av speciellt intresse är den närmast komplett bevarade samlingen anbud och kontrakt.

SIDAN 329

- 1 Av Ingela Gestads forskning om Georg Pauli framgår att Anderberg under hand tillfrågat Pauli om denne vore beredd att medverka vid operans utsmyckning. Detta framgår bl a av brev till Carl Larsson den 20 januari 1896. Av ett senare brev (29/1) till Larsson framgår att Pauli då fått negativt besked från Anderberg; han skulle inte få vara med att dekorera operan och detta på Larssons och Kronbergs inrådan. Trots detta ber Pauli nu Larsson att göra sig ”den enorma tjens-ten att gå förbi Anderbergs kontor och lägga in ett godt ord för undertecknad” då han menar sig veta att trapphuset och kungliga foajén ännu återstod. Larsson svarade den 30 januari och berättade om intriger och trassel som den nya byggnaden åstadkommit. Efter det att Pauli erhållit uppdraget i kungliga foajén skriver han till Larsson den 27 augusti 1896 om sitt arbete med skisserna: ”Jag är nästan led på alltsammans. Man har ju inte sin frihet utan en idiotkommitté (i allmänhet – undantag prinsen först) skall genom protokollutdrag bestämma hur jag skall måla.” I ett brev till Pontus Fürstenberg den 8 september då arbetet är klart skriver han: ”Den stora midtelplafonden kan tyvärr ej komma till sin rätt åtminstone ej vid dagsljus, ty den blå flaggan har måst göras så ettrig för att verka ljus; hvarjemte den ena ljuskronan skymmer och den andra genom sitt bakifrån kommande ljus åter upp färgen (fastän uppdriven till sin högsta potens) // Lika torftigt som byggnaden verkar i det yttre, lika uppkomlingsöfverlastad är den i vissa delar i sitt inre”. Omdömet gäller bl a den kungliga foajén.

Ingela Gestad, Georg Pauli som konstpolitiker, doktorsavhandling under arbete.

SIDAN 332

- 2 Edvard Alman, *Dagens Nyheter*, 8 september 1898, Georg Nordensvan, *Aftonbladet* 17 och 19 september 1898 och Isak Gustaf Clason, *Teknisk tidskrift*, 13 oktober 1898.

SIDAN 357

- 3 Skissboken i KB, Anderbergs data efter Nordisk familjebok, uppl 2, och Svenskt biografiskt lexikon, 1918.

SIDAN 360

- 4 Likheten med Dülfer har påpekats av Birgitta Manners, *Dramatiska teaterns byggnadshistoria*, 1974, s 162.
- 5 *Teknisk tidskrift* 1907 nr 6, s 65.
- 6 Åskådarrummet behöll sitt ursprungliga utseende – med kolonner och färgställning – till 1936. Då ersattes den ännu bevarade (Dramatens kullismagasin, Hägersten) blå draperiridån med en i rött målad vävridå.

SIDAN 363

- 7 Tex Volkstheater och Variété Ronacher, Wien 1887. Ett tidigt exempel på nyrokoko i teatersalonger är La Fenice, Venedig, som år 1854 omdekorades i denna stil.

SIDAN 366

- 8 Originaltexten lyder:
Wie der Zweck eines Theaters nicht ausschliesslich in der mehr ernsten Bestimmung der seelischen Erziehung und Erhebung der Menschen gesucht werden kann und soll, sondern auch das Vergnügen, die Zerstreuung und selbst der Luxus ihren Anteil und ihr volles Recht daran beanspruchen dürfen, so ist seine äußere für seine Erscheinung neben Größe und Vornehmheit auch ein gewisser Reichtum wohl am Platze, und gleichwie auf der Bühne, sei es im Trauerspiel oder in der Posse, doch immer nur eine Täuschung, eine augenblickliche Entrückung von der Wirklichkeit geboten, die Phantasie und die Sinne der Zuschauer erregt werden sollen, so darf auch in der Behandlung der Einzelformen der Architektur eines Theaters eine gewisse Freiheit gestattet sein und mehr in ihrem Rechte erscheinen als bei einem anderen Zwecken dienenden öffentlichen und monumentalen Gebäude. Manfred Semper, Theater, 1904, Handbuch der Architektur, s 58.

Theaterbauten im Stockholm des 19. Jahrhunderts

Studien zur Entwicklung des bürgerlichen Theaterbaus

Zufolge des 1792 erlassenen königlichen Theatermonopols wurde das erste Theatergebäude im Stockholm des 19. Jahrhunderts erst 1842 errichtet. In seiner äusseren Form folgte Nya teatern (Neues Theater) an der Kungsträdgårdsstrasse (S. 20, 21) dem klassizistischen Stilideal, während die Gestaltung des Innern – Zuschauerraum und Bühne – in Übereinstimmung mit den Theatern geformt war, die im übrigen Lande in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbaut worden waren. Der Zuschauerraum hatte eine langgestreckte Glockenform von der Art, wie sie in Europa vor der klassizistischen Periode in mehreren Beispielen gefunden werden konnte. Diese Planlösung mit den zur Bühne hin divergierenden Seitenwänden steht in nahem Verhältnis zu den bekanntesten Theaterbauten Frankreichs vor Soufflots 1754 in Lyon erbautem Theater, nämlich der Oper im Palais Royal und François d'Orbays Comedie Française.

In den 50iger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden in Stockholm mehrere Gebäude, die ursprünglich für andere Zwecke errichtet worden waren, für den Theatergebrauch adaptiert. Diese Gebäude, u.a. Humlegårdsteater, Södra teater und Ladugårdsteater, können ihrer inneren Gestaltung nach den grossen Gesellschafts- und Festsälen als Bautypus zugeordnet werden.

Es war in den Provinzstädten, in denen die Innovationen zuerst Form annahmen. Dort trifft man auf die frühesten Beispiele für den Typus des Theaterbaus, der dem 19. Jahrhundert eigen ist, einem Typus, der vom Klassizismus ausgeht und in dem der zentral angelegte Zuschauerraum eines der deutlichsten Charakteristika dieses Typus ausmacht. Seit Semper wurde dieser Typus so entwickelt, dass die Planlösungen and die funktionellen Erfordernisse angepasst wurden, die in bezug auf Nebenräume, wie Verkehrsanlagen, besondere Spezialräume für die Bühne sowie für die repräsentativen und praktischen Bedürfnisse des Publikums gestellt wurden. Durch Sempers erste Dresdner Hoftheater wurde auch der Rennaisancestil für Theaterbauten auf geraume Zeit normbildend.

Durch die Theaterbauten in Växjö, Norrköping und Örebro, errichtet in den Jahren 1849–1853, fand im nachhinein der bürgerliche Theatertypus des 19. Jahrhunderts nachdrücklichen Eingang in Schweden. Im Nya teater in Göteborg, nach Plänen von Bror Carl Malmberg erbaut, fand der Typus einen vollendeten Ausdruck (S. 49, 50). Das Nya teater in Helsinki, entworfen von dem schwedischen Architekten G. P. Chiewitz, wäre ein anderes Beispiel, das ausserdem durch seine äussere Formgebung direkt an Sempers erste Dresdner Theater anknüpft (S. 68).

In den 60iger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden die Theaterraufführungen in Stockholm weiterhin in den bereits existierenden Gebäuden, die teil-

weise umgebaut und modernisiert worden waren, gegeben. Ein weiteres Theaterlokal kam hinzu, nämlich *Mindre teatern* oder *Hammerska ladan*. Zuschauerraum und Bühne des *Hammerska ladan* wurden auf einem überbauten, vorher zu anderen Zwecken benutzten Hofraum eingerichtet. Das Theaterlokal behielt den Charakter eines architektonischen Flickwerks bis zu seinem Abbruch 1884.

1864 wurde *Nya teatern* auf *Djurgården* erbaut, nahe bei Stockholm, aber doch ausserhalb der Stadtgrenze. Der Bau wurde ausschliesslich für Theaterzwecke geplant. Trotz dieser Tatsache erhielt der Zuschauerraum eine Form, die deutlich von der zu dieser Zeit als ideal erachteten abwich (S. 134). Der Zuschauerraum wurde nämlich über einer langgestreckten Fläche errichtet und die Ränge verliefen parallel mit den Seitenwänden. Diese Lösung kann damit erklärt werden, dass der Architekt Albert Törnquist, einer der führenden des Landes, den zentral angelegten Zuschauerraum vermied, um die besondere Stellung des *Djurgårdsteaters* zu unterstreichen: das Theater war nämlich ausschliesslich ein Sommertheater und abgesehen für ein sehr leichtes Repertoire von Operetten, Singspielen und Farcen. Wahrscheinlich wollte man die erhabene Feierlichkeit vermeiden, die ansonsten in "*Thalias Tempel*" zum Ausdruck kommt.

Es dauerte bis zum Jahre 1875, ehe das Stockholm des 19. Jahrhunderts ein selbständiges, für ständigen Gebrauch gedachtes Theatergebäude bekam, das als ganz modern angesehen werden konnte. *Nya teatern* auf *Blasieholmen* wurde nach Plänen von Ernst Jacobsson erbaut und 1875 eröffnet. Dieses Theater behielt seine Stellung als das modernste Theater Stockholms bis zur Jahrhundertwende. Erst mit der Eröffnung des neuen Opernhauses 1898 wurde dem *Nya teater* auf *Blasieholm* der Rang streitig gemacht. Der Zuschauerraum Jacobssons hatte mehrere Züge gemeinsam mit der Wiener Oper, u.a. die charakteristische Deckenlösung (S. 165, 169, 190).

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gilt für die Architektur im allgemeinen, dass sie sich auf eine immer grösser werdende Übereinstimmung von Interieur und Exterieur hin entwickelt. Die Vollendung dieser Entwicklung wurde in den 70iger Jahren des 19. Jahrhunderts erreicht, und der Grad der freien Architekturgestaltung zu diesem Zeitpunkt war die Voraussetzung für die immer voluminöser werdenden Theaterbauten in der späteren Hälfte des Jahrhunderts. Für das *Nya teatern* auf *Blasieholm* waren dagegen die Voraussetzungen für eine freie architektonische Gestaltung nicht sehr vorteilhaft, nachdem das Gebäude in eine Häuserreihe eingefügt war. Rücksichten auf das Strassenbild, die in diesem Fall eine Anpassung an die umgebenden Mietshäuser forderte, liessen keine grösseren Mauervorsprünge zu, sondern

erzwangen eine ebene Fassade mit einigermaßen gleich verteilten Fensterachsen. Der Theaterbau der Stadt Gävle, errichtet 1876 (Axel Fredrik Nyström), stellt dagegen ein kompromissloses Beispiel für den idealen Theaterbau der 70iger Jahre dar (S. 205). Das Theater in Gävle hat mehrere gestaltungsmässige Züge, die an die Pariser Oper erinnern, jenem Theaterbau, der nach Sempers erstem Hoftheater in Dresden gemeinsam mit der Wiener Oper die grossen Musterbauten des 19. Jahrhunderts darstellte.

Wenngleich in Stockholm in den 80iger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Reihe von neuen Vergnügungslokalen entstanden – meist der Tupus des Gesellschaftssaals – die der Operette, dem Varieté und der leichten Konzertunterhaltung vorbehalten waren, wurde das Jahrzehnt auf dem Gebiet der Theaterarchitektur von den Diskussionen beherrscht, die sich um die Vorschläge zum Umbau des alten Opernhauses entspannen.

Das Opernhaus war 1782 nach Plänen von Carl Fredrik Adelcrantz, dem Erbauer des Drottningholmer Schlosstheaters, errichtet worden. Das hundertjährige Haus hatte viele funktionelle Mängel, die zu akzeptieren immer schwieriger wurde. In einer Zeit, in der die Verkehrsanlagen und Treppensysteme einen hohen Entwicklungsgrad erreicht hatten, erzwungen durch viele Brandkatastrophen, mussten die schmalen Korridore und unsymmetrisch angelegten Treppen als Ausdruck für die Verantwortungslosigkeit der Behörden aufgefasst werden (S. 12).

Mehrere Umbauvorschläge, die Adelcrantz' Fassade zum Gustaf Adolf Platz hin beibehielten, wurden vorgelegt. Zu praktischen Resultaten führte diese jedoch nicht. Es wurde als ausgeschlossen erachtet, die Vorderansicht zum Platze hin zu verändern, das diese Fassade ein Spiegelbild des Gebäudes auf der gegenüberliegenden Seite des monumental angelegten Platzes ausmachte. Die beiden Häuser – die Oper und das Palais des Kronprinzen – wurden ausserdem als Flügelgebäude des auf der anderen Seite der anschliessenden Brücke gelegenen königlichen Schlosses aufgefasst.

1887 wurde ein Wettbewerb für Vorschläge zu einem neuen Opernhaus ausgeschrieben. In den Anweisungen wurde angegeben, dass bei einem etwaigen Neubau auf dem Grundstück des alten Hauses die Adelcrantzsche Fassade beizubehalten ist. Drei Preise wurden verteilt (S. 269, 270). Kein Vorschlag wurde jedoch zur Ausführung angenommen. Die oberste Behörde für staatliche Bauten mit dem Oberintendanten Zettervall an der Spitze schlug nun vor, die alte Oper ungefähr in der bisherigen Form beizubehalten, um sie ausschliesslich als Bühne für Sprechtheater zu verwenden, und am nördlichen Teil des Kungsträdgårdens ein neues Opernhaus aufzuführen. Zettervalls Vorschlag wurde jedoch abgelehnt.

1889 wurde ein Theaterbaukonsortium gebildet, das die Finanzierung und Erbauung einer neuen Oper auf dem Grundstück des alten Hauses auf sich nahm; das neue Gebäude sollte dann in Staatseigentum übergehen. Das Konsortium gab Ernst Jacobsson den Auftrag, einen Vorschlag einzubringen. Dieser Vorschlag (S. 208), der im Äussern stark an Adelcrantz' Architektur anknüpfte, wurde von der Obersten Baubehörde sehr ernsthafter Kritik unterzogen. Der Prüfer der Behörde war Isak Gustaf Clason. Er sprach sich nun für eine Loslösung von Adelcrantz und der Architektur des 18. Jahrhunderts aus. Neue Vorschläge wurden daraufhin von Magnus Isaeus und Axel Anderberg, dem Gewinner des 2. Preises im Wettbewerb von 1887, erarbeitet. Schliesslich wurde ein Vorschlag von Anderberg, datiert 1890 (S. 312, 313) in Auftrag gegeben. Anderberg hatte zu diesem Zeitpunkt eine Reihe von Vorschlägen vorgelegt, in denen die äussere Gestaltung eine stilgeschichtliche Entwicklung von Formen der Jungrenaissance, bei Verwendung gewisser venetianischer Motive, bis hin zur Architektur des 17. Jahrhunderts mit holländisch-schwedischem Charakter aufweist. In seiner endgültigen Gestalt – die Eröffnung des Hauses fand 1898 statt – wies der Bau eine nahe Verbindung mit der Architektur des von Nikodemus Tessin d.J. erbauten Schlosses auf (S. 367). Für diese Annäherung an das Schloss stand sicherlich Clason, der in die Prüfungskommission des Konsortiums gewählt worden war.

Mit der Fertigstellung des Opernhauses von Anderberg schliesst in Schweden die Entwicklungs- und Blütezeit des für das 19. Jahrhundert spezifischen, kontinentalen Theaterbautypus, die mit Bror Carl Malmbergs Theater in Göteborg 1859 eingeleitet worden war. Die Bühnentechnik, die Beleuchtung, die Ventilation und die Verkehrsanlagen waren zu einer immer grösser werdenden Vollendung gebracht worden, und gleichzeitig errichten die Räumlichkeiten für die Zuschauer und die Formen der Fassaden eine Pracht und Dominanz, die kaum zu übertreffen waren. Der Theaterbau als Festraum des emanzipierten Bürgertums hatte seinen Höhepunkt erreicht. In der folgenden Entwicklungsphase sollten völlig andersartige theatertechnische und architektonische Probleme in Zentrum stehen.

Abschliessend ist es am Platze, die Frage aufzuwerfen, ob Anderbergs Opernbau im weiteren Verlauf der Geschichte auf die schwedische Architektur Einfluss genommen hat. Zu behaupten, dass Anderbergs Oper vor ihrer Zeit war, wäre natürlich falsch; eher könnte das Gegenteil geltend gemacht werden. Dennoch kann festgestellt werden, dass Axel Anderberg mit seinem Opernbau eine originelle Architektur geschaffen hatte. Es gibt keinen anderen Theaterbau, der der Stockholmer Oper ähnlich wäre, obwohl sie viele

gemeinsame Züge mit den Theatern des 19. Jahrhunderts als Typus gemeinsam hat. Ihre Originalität zeigt sie gerade in den Formen, die von den Zeitgenossen in erster Linie kritisiert worden waren und die OA (Oskar Andersson) so treffend in seiner Zeichnung mit den übereinander gestapelten Zigarrenschachteln karikiert hatte (S. 337) – die kubischen Bauteile, die auf eine interessante Weise auf die neoklassizistische "Swedish Grace" der 20iger Jahre unseres Jahrhunderts vorausweisen.

Übersetzung: Willmar Sauter

Använda förkortningar

BNÄ	Byggnadsnämndens arkiv
BNR	Byggnadsnämndens ritning
DTM	Drottningholms teatermuseum
KB	Kungliga biblioteket
KTA	Kungliga teaternas arkiv
NM	Nationalmuseum
RA	Riksarkivet
SSA	Stockholms stadsarkiv
SSM	Stockholms stadsmuseum
UUB	Uppsala universitetsbibliotek
ÖIA	Överintendentsämbetet

Källförteckning

Otryckta källor:

Stockholm

Arkitekturmuseet:

Ritningar av Ernst Jacobsson

Byggnadsstyrelsen, I-byrån:

Arkitekturritningar

Brandförsäkringsverkets arkiv.

Djurgårdsförvaltningens arkiv.

Drottningholms teatermuseum:

Bildarkiv, arkitekturritningar, klippsamlingar. Djurgårdsteaterns arkiv

Kungliga biblioteket:

Handskriftssamlingen: Fredrik Scholanders brevsamling och resedagbok

Helgo Zettervalls minnesanteckningar och kontobok

Kart- och plansch avd.: Arkitekturritningar, Axel Anderbergs studieteckningar

Kungliga teatrarnas arkiv dep i DTM:

Korrespondens, räkenskaper, arkitekturritningar, ridåskisser (delvis i Dramatiska teatern).

Teaterbyggnadskonsortiets arkiv

Musikmuseet:

Edvard Stjernströms räkenskaper, ombyggnaden 1859

Nationalmuseum:

Zacharias Blackstadius' studieteckningar

Riksarkivet:

Departementsakter, finansdep. 1888

Kommittén ang. nytt riksdagshus och ny riksbank, handl. 1884

Överintendentsämbetets arkiv: Ritningar, registratur, tjänstememorial

Riksmarskalksämbetets arkiv.

Stockholms stadsarkiv:

Byggnadsnämndens arkiv

Handels- och ekonomikollegiets arkiv

Ritningssamlingen

Städernas allmänna brandstodsbolags arkiv

Stockholms stadsmuseum:

Bildarkiv och arkitekturritningar

Utanför Stockholm

Byggnadsnämndens arkiv i:

Gävle, Kalmar, Uddevalla, Örebro

Kalmar museum:

Fotograferade arkitekturritningar

Teaterhistoriska museet i Göteborg:

Arkitekturritningar av Bror Carl Malmberg

Uppsala universitetsbibliotek:

Handteckningar

Tryckta källor:

Förteckningen upptar viktigare och citerad litteratur. Tidnings- och tidskriftsartiklar redovisas i regel i noterna.

- Andersson, H. O., Bedoire, F., Stockholms byggnader. En bok om arkitektur och stadsbild i Stockholm, Lund 1973.
- Anker, Ö., Drammens teaterliv i äldre tid (Drammens museums årsbok 1963).
- Arnaldi, V., *Idea di un Teatro*, Vicenza 1762.
- Bedoire, F., Högskolans och universitetets bebyggelsemiljö (Stockholms universitet 1878–1978, Uppsala 1978).
- Behr, U., Dramatiska teatern i palatset Makalös (Samfundet S:t Eriks årsbok 1959).
- Beijer, A., Munkbroteatern. En folkteater i Stockholm på 1700-talet (Svenska kulturbilder 12, Sthlm 1932).
- Karl XII:s teater i Kungshuset och dess tillkomsthistoria (Nationalmusei Årsbok 1922, Sthlm 1922).
- Slottsteatern på Drottningholm och Gripsholm, Sthlm 1937.
- Vigarani et Berain au Palais Royal (Revue d'histoire du théâtre, 1956 II–III).
- Berg, W., Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar, del 3, Göteborg 1900.
- Bergman, G. M., Regi och spelstil under Gustav Lagerbielkes tid vid Kgl Teatern, Sthlm 1946.
- Regihistoriska studier, Sthlm 1952.
- Dramaten, från Bollhuset till Nybroplan (Dramaten 175 år. Studier i svensk scenkonst, Sthlm 1963).
- Den moderna teaterns genombrott 1890–1925, Sthlm 1966.
- Lighting in the Theatre, Sthlm 1977.
- Bergwall, M., Från flydda tiders Kalmar, Kalmar 1944.
- Biermann, F. B., *Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper*, Berlin 1928.
- Björnson, B., Brevveksling med svenske, I 1858–1878, Oslo 1960.
- Bolin, G., Från gamla Brunkeberget och De la Croix till Gillet, Sthlm 1944.
- Bolin, G., Hedberg, T., Östman, N., Djurgården förr och nu, Sthlm 1925.
- Cavos, A., *Traité de la construction des théâtres*, Paris 1847.
- Collins, P., *Changing Ideals in modern Architecture 1750–1950*, Kent 1971.
- Contant, C., *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe*, Paris 1842.
- Cornell, H., Den svenska konstens historia under 1800-talet, Sthlm 1946.
- Dahlgren, F. A., Anteckningar om Stockholms teatrar, Sthlm 1866.
- Danielsson, A., Cirkus (Studiekamraten 1966).
- Derkert, K., Repertoaren på Mindre teatern under Edvard Stjernströms chefstid 1854–63, Sthlm 1979.
- Donnet, A., *Architectonographie des Théâtres de Paris*, I, Paris 1835.
- Dumont, G. P. M., *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*, Paris u.å. (1760–1777).
- Edholm, E. af, På Carl XV:s tid. Svunna dagar. Ur första hovmarskalkens dagböcker, del I, Stockholm 1945.
- Mot seklets slut. Ur förste hovmarskalkens dagböcker, del II, Stockholm 1948.
- Ehn, O., Stadsutvidgning och laga skifte – Uppsala 1850, Uppsala 1970.

- Ehrensward, U., Kungliga Humlegården, Sthlm 1970.
- Eichhorn, C., Svenska byggnadskonsten, historisk öfversigt (Tillägg 1871, se Lübke, W., Arkitekturens historia).
- Flodmark, J., Bollhusen och Lejonkulan i Stockholm, Sthlm 1897.
- Stenborgska skådebanorna. Bidrag till Stockholms teaterhistoria, Sthlm 1893.
- Fogelmarck, S., Carl Fredrik Adelcrantz – arkitekt, Uppsala 1957.
- Gustaf III:s opera (Samfundet S:t Eriks årsbok 1949).
- Fredrikson, G., Teaterminnen, Sthlm 1918.
- Fölsch, A., Theaterbrände und die zur Verhütung derselben erforderlichen Schutz-Massregeln, Hamburg 1878.
- Gabler, W., Der Zuschauerraum des Theaters, Leipzig 1935.
- Garnier, C., Le Théâtre, Paris 1871.
- Le nouvel Opera de Paris, Paris 1878–81.
- Gram Holmström, K., Från kultplats till operahus (Arkitektur nr 7 1969).
- Grandien, B., Drömmen om renässansen. Fredrik Wilhelm Scholander som arkitekt och mångfrestare, Sthlm 1979.
- Grandinson, E., Teatern vid Trädgårdsgatan 1842–1902, Sthlm 1902.
- Grevenius, H., Kring en gammal teatermålare (Drottningholmsteaterns vänners skriftserie, Stockholm 1940).
- Gustafsson, R., Malmö teater – dess första publik, dess första förvandlingar (Malmö fornminnesförenings årsskrift 1965).
- Habel, H., Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsalsbaus, Berlin 1967.
- Hammizsch, M., Der moderne Theaterbau. Beiträge zur Bauwissenschaft, Berlin 1906.
- Hammarlund, K. O., Munkbromiljö under tre sekler (Samfundet S:t Eriks årsbok 1958).
- Hedberg, F., Fyra år vid landsortsteatern, Sthlm 1858.
- Teater eller varieté? Några närgångna betraktelser af ”En Teatervän”, Sthlm 1893.
- Hemlin, E., Stora teatern i Göteborg 100 år, Göteborg 1959.
- Hillairet, J., Dictionnaire Historique des Rues de Paris, Paris 1963.
- Hesselman, G., Historik över byggnadsyrket i Stockholm, Sthlm 1952.
- Hillberg, E., Teater i Sverige utanför huvudstaden, Sthlm 1948.
- Hoffman, H. C., Die Theaterbauten von Fellner und Helmer, München 1966.
- Josephson, L., Vigtiga teaterfrågor för dagen, Sthlm 1888.
- Josephson, R., Svensk 1800-talsarkitektur, en konturteckning (Teknisk tidskrift 1922).
- Das K K Hof-Opernhaus in Wien, Wien 1885.
- Kaufmann, J. A., Architectonographie des Théâtres de Paris, II, Paris 1840.
- Kaunitz, A., Anteckningar om Helsingborgs teater 1877–1907, Helsingborg 1917.
- Kindermann, H., Bühne und Zuschauerraum, Wien 1963.
- Kristiansson, S., Till Uddevalla stads 450-års jubileum, Uddevalla 1948.
- Källén, H., Blad ur Växjö teaters historia (Hyltén-Cavallius föreningens årsbok 1932).
- Langhans, K. G., Über Theater oder Bemerkungen über Katakustik, Berlin 1810.
- Leclerc, H., Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, Paris 1946.
- Lindeberg, M., Från opera- och spektakelhus till Gävle teater (Gävle stads historia, Gävle 1946).
- Louis, V., Salle de spectacle de Bordeaux, Paris 1782.
- Lübke, W., Arkitekturens historia från äldsta till närvarande tid, Sthlm 1871. (Tillägg: Svenska byggnadskonsten, historisk öfversikt af C. Eichhorn).

- Ludvigsen, S., En inventering av Fritz Ahlgrenssons dekorationer vid de Kungliga teatrarne under 1860-talet (Dramaten 175 år. Studier i svensk scenkonst, Sthlm 1963).
- Lundgrén, J. F., (Uller), Från en lång teaterbana, Sthlm 1886.
- Lundin, C., Förlustelser (Stockholm skildrad med anledning av Allmänna Konst- och Industriutställningen 1897, Sthlm 1897).
- Milizia, F., Del Teatro, Rom 1771
- Mullin, D. C., The Development of the Playhouse, Los Angeles 1970.
- Nathorst-Böös, E., Ett bidrag till Hedemora gamla teaters historia, Sthlm 1946.
- Nordberg, T. O-son, Södra teatern och Mosebacke (Meddelanden, Föreningen Södermalm nr 2, 1959).
- Nordén, A., Norrköpings äldre teatrar, Norrköping 1957.
- Nordensvan, G., Svensk teater och svenska skådespelare från Gustaf III till våra dagar, I-II, Sthlm 1917-1918.
- Från Stockholm teatrar (teckningar V. Andrén), Sthlm 1889.
- Svensk konst och svenska konstnärer i det nittonde århundradet, Sthlm 1925-1928.
- Olsen, B., Lea Ahlborn, en svensk medaljkonstnär under 1800-talet, Lund 1962.
- Operabyggnaden i Stockholm. Festskrift i anledning af dess invigning den 19 sept 1898 utgifven af Teaterbyggnadskonsortium. Red. O. A. Busch. Sthlm 1898.
- Patte, P., Essai sur l'architecture théâtrale, Paris 1782.
- Paulson, G., Svensk stad, Uppsala 1950.
- Peyre, M. J., Projets de reconstruction de la salle de l'Odeon, Paris 1819
- Rask, E., Trölden med de tre hoveder. Det Kongelige Teater siden 1870, Köbenhavn 1980.
- Richardson, G., Oscarisk teaterpolitik, Göteborg 1966.
- Roos, J., Gömdt är icke glömdt, Sthlm 1871.
- Roubo, A. J., Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrale, Paris 1777.
- Rydquist, J. E., Djurgården förr och nu, Sthlm 1833.
- Sachs, E., Woodrow, O., Modern Opera Houses and Theatres, vol. 1-3, London 1896-1898.
- Saunders, G., A Treatise on Theatres, London 1790.
- Scheele, A. A., Minnen från Djurgårdsteatern 1864-1881, Sthlm 1882.
- Schöldström, B., Hög och sann konstnärlig anda (Svenska Kulturbilder, Sthlm 1892).
- Semper, G., Das Königliche Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849.
- Semper, M., Theater (Handbuch der Architektur, V, Stuttgart 1904).
- Selling, G., Byggnadsbolag i brytningstid (Studier och handlingar rörande Stockholms historia, IV Sthlm 1975).
- Setterwall, Å., Erik Palmstedt 1741-1803. En studie i gustaviansk arkitektur och stadsbyggnadskonst, Sthlm 1945.
- Sjöstrand, J., Gamla Kalmarbilder, Kalmar 1927-37.
- Sjöstrand, M. F., Växjö teater 100 år 1849-1949, Växjö 1949.
- Smitt, I. F., Teatern förr och nu, Örebro 1896.
- Steinhauser, M., Die Architektur der Pariser Oper, München 1969.
- Svanberg, J., Anteckningar om Vasateatern 1886-1895, Sthlm 1895.
- Stora Teatern i Göteborg 1859-1893, Göteborg 1894.
- Svensson, J., Jordbruk och depression, Lund 1965.
- Sönnerberg, S. (red), Kampen mot elden, Malmö 1951.
- Taube, N. E., De Delandska teatersällskapen i Uppsala, Uppsala 1940.
- Tegen, M., Musiklivet i Stockholm 1890-1910, Sthlm 1955.
- Tidner, E., Palats och kåkar, Sthlm 1920.

- Torsslow, S., Dramatenaktörernas republik, Dramatiska Teatern under associationstiden 1888–1907, Sthlm 1975.
- Waldekranz, R., Levande bilder, de första biograferna, Sthlm 1955.
- Warberg, A., Femtio år vid teatern, Sthlm 1912.
- Wasastjerna, N., En krönika om Helsingfors, Helsingfors 1941.
- Weckström, T., Chiewitz teaterhus, Helsingfors 1966.
- Werner, E., Theatergebäude, Berlin 1954.
- Wollin, N. G., Desprez i Sverige, Sthlm 1936.
- Desprez en Suède, Sthlm 1939.
- Åman, A., Architektur (Propyläen Kunstgeschichte, bd 11, Berlin 1966).
- Helgo Zettervall 1831–1907 (Arkitekturmuseets katalog, 1966).

Opublicerade arbeten:

- Bergman, K., Teatern i Uppsala. 3-betygsuppsats, Konstvetenskap, Lund 1963.
- Brauchman, E., En gammal teatermålares minnen, u.o. 1923, manus DTM.
- Ericstam, J. Å., Administration och repertoar under H. A. Hamiltons cheftid vid Kungl. teatern 1844–48. 3-betygsuppsats, Teatervetenskap, Sthlm 1966.
- Manners, B., Dramatiska teaterns byggnadshistoria. Lic.avh., Konstvetenskap, Sthlm 1974.
- Stribolt, B., Teaterbyggnader i Sverige 1850–1870. En arkitekturhistorisk studie. Lic.avh., Konstvetenskap, Lund 1972.

Register

ingår inte i disputationssupplagan.

Monografier

utgivna av Stockholms kommun

1. *William-Olsson, W.*, Stockholms framtida utveckling. 1941.
2. *Boëthius, B.*, Magistraten och borgerskapet i Stockholm 1719–1815. 1943.
3. *Söderlund, E.*, Stockholms hantverkarklass 1720–1772. Sociala och ekonomiska förhållanden. 1943.
4. *Peterzén, I.*, Studier rörande Stockholms historia under Gustav Vasa. 1945.
5. *Setterwall, Å.*, Erik Palmstedt 1741–1803. En studie i gustaviansk arkitektur och stadsbyggnadskonst. 1945.
6. *Wester, N.*, Kungliga politi- och brandkommissionen. Studier rörande Stockholms stads politik under 1700-talet. 1946.
7. *Boalt, G.*, Skolutbildning och skolresultat för barn ur olika samhällsgrupper i Stockholm. 1947.
8. *Sjödén, C. C.*, Stockholms borgarskap under Sturetiden med särskild hänsyn till dess politiska ställning. En studie i Stockholms stads historia. 1950.
9. *Axel-Nilsson, G.*, Dekorativ stenhuggarkonst i yngre vasastil. 1950.
10. *Staf, N.*, Polisväsendet i Stockholm 1776–1850. 1950.
11. *Hellström, G.*, Stockholms stads herdaminne från reformationen intill tillkomsten av Stockholms stift. Biografisk matrikel. 1951.
12. *Dahlström, E.*, Trivsel i söderort. Sociologisk undersökning i Hägerstensåsen och Hökmossen 1949–1950.
13. *Ahlberg, G.*, Befolkningsutvecklingen och urbaniseringen i Sverige 1911–50. 1953.
14. *Höjer, T.*, Stockholms stads drätselkommission 1814–1864 och Börs-, bro- och hamnbyggnadskommittéer 1815–1846. 1953.
15. *Ahnlund, N.*, Stockholms historia före Gustav Vasa. 1953.
16. *Gejvall, B.*, 1800-talets stockholmsbostad. En studie över den borgerliga bostadens planlösning i hyreshusen. 1954.
17. *Tegen, M.*, Musiklivet i Stockholm 1890–1910. 1955.
18. *Hansson, H.*, Stockholms stadsmurar. 1956. (Ny upplaga 1976.)
19. *Tunberg, S.*, Stockholms högskolas historia före 1950. 1957.
20. *Fogelmarck, S.*, Carl Fredrik Adelcrantz, arkitekt. 1957.
21. *Corin, C.-F.*, Självstyre och kunglig maktpolitik inom Stockholms stadsförvaltning 1668–1697. 1958.
22. Stockholms utveckling under de senaste hundra åren.
 - I *Ahlberg, G.*, Stockholms befolkningsutveckling efter 1850. 1958.
 - II *Hammarström, I.*, Stockholm i svensk ekonomi 1850–1914. 1970.
 - IV 2. *Larsson, Y.*, På marsch mot demokratin. Från hundragradig skala till allmän rösträtt. (1900–1920) 1967.
 - IV 3. *Larsson, Y.*, Mitt liv i Stadshuset. Första delen: Från fåvälde till demokratisk ordning. (1900–1954) Andra delen: I tjänst hos denna stolta stad. (1920–1954) 1977.
 - IV 1. *Lindberg, F.*, Väckande stad. Stockholms stadsfullmäktige 1862–1900. 1980.

- V 1. *Selling, G.*, Esplanadsystemet och Albert Lindhagen. Stadsplanering i Stockholm åren 1857–1887. 1970.
- V 3. *Sidenbladh, G.*, Planering för Stockholm 1923–1958. 1981.
23. *Paulsson, Th.*, Den glömda staden. Svensk stadsplanering under 1900-talets början med särskild hänsyn till Stockholm. 1959.
24. *Inghe, G.*, Fattiga i folkhemmet. En studie av långvarigt understödda i Stockholm. 1960.
25. *Lagerstedt, S.*, Drömmaren från Norrlandsgatan. En studie i Henning Bergers liv och författarskap. 1963.
26. *Jonsson, G.* och *Kälvesten, A.-L.*, 222 Stockholmspojkar. En socialpsykiatrisk undersökning av pojkar i skolåldern. 1964.
27. *Elert, C.-C.*, Phonologic Studies of Quantity in Swedish. Based on Material from Stockholm Speakers. 1964.
28. *Staf, N. (red.)*, Spånga sockens historia. 1966.
29. *Höjer, T.*, Sockenstämmor och kommunalförvaltning i Stockholm fram till 1864. 1967.
30. *Berglund, H.*, Valet mellan hem och yrke. En sociologisk analys av en valsituation med tillämpning på gifta sjuksköterskor. 1968.
31. *Nilsson, F.*, Emigrationen från Stockholm till Nordamerika 1880–1893. En studie i urban utvandring. 1970.
32. *Zacke, B.*, Koleraepidemien i Stockholm 1834. En socialhistorisk studie. 1971.
33. *Kälvesten, A.-L.* och *Meldahl, G.*, 217 Stockholmsfamiljer. Psykodynamisk bearbetning av ett intervjumaterial. 1972.
34. *Bohman, M.*, Adoptivbarn och deras familjer. En undersökning av adoptivbarn, deras bakgrund, miljö och anpassning. 1973.
35. *Nordberg, T. O:son*, Gamla stan i Stockholm. Kulturhistorisk beskrivning hus för hus 1. Kvarteren Achilles–Glaucus. 1975.
36. *Wikström, L.*, Kungsholmen intill 1700-talets början. Studier i en stadsdels förhistoria, uppkomst och tidigaste utveckling. 1975.
37. *Gustafson, U.*, Industrialismens storstad. Studier rörande Stockholms sociala, ekonomiska och demografiska struktur 1860–1910. 1976.
38. *Anderson, M.*, Hur går det för 50-talets Stockholmspojkar? En uppföljning av 222 vanliga skolpojkar och 100 Skåpojkar. I samarbete med G. Jonsson och A.-L. Kälvesten. 1976.
39. *Bedoire, F.* och *Thullberg, P.*, Stockholms universitet 1878–1978. Bilaga: *Adelsköld, E.*, Stockholms högskolas matrikel 1888–1927. 1978.
40. *Fürth, Th.*, De arbetslösa och 1930-talskrisen. En kollektivbiografi över hjälp-sökande arbetslösa i Stockholm 1928–1936. 1979.
41. *Cederqvist, J.*, Arbetare i strejk. Studier rörande arbetarnas politiska mobilisering under industrialismens genombrott. Stockholm 1850–1909. 1980.
42. *Beijer, A.*, Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustav III:s tid. 1981.

43. *Rydelius, P. A.*, Barn till alkoholiserade fäder. Social anpassning och hälsotillstånd under 20 år. 1981.
44. *Grip, R.*, Konstförvanter och bokbindare i Stockholm 1850–1914. Studier av härkomst och social rörlighet hos arbetare inom boktryckar- och bokbindaryrkena. En kollektivbiografi. 1981.
45. *Stribolt, B.*, Stockholms 1800-talsteatrar. En studie i den borgerliga teaterbyggnadens utveckling. 1982.

ISBN 91-38-72512-6